







Digitized by the Internet Archive  
in 2018 with funding from  
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/larte8190unse>











The entire page is framed by a dense, repeating Art Nouveau floral border. It features stylized flowers, leaves, and scrolling vines in a dark green color against a light background. The central text is enclosed in a large, light-colored oval.

1905

ANNO VIII = FASC. I

# L'ARTE

DI

ADOLFO VENTURI

ROMA



DIRETTORE

ADOLFO VENTURI

COLLABORATORI

Dott. GUSTAVO FRIZZONI.

Barone MICHELE LAZZARONI

(Rappresentante la Direzione a Parigi).

Dott. ALFREDO ROMUALDI

(Redattore del Bollettino Bibliografico).

## Italia:

Dott. PELEO BACCI.

ALESSANDRO BAUDI DI VESME (Corrispondente per il  
Piemonte e la Liguria).

Dott. GIULIO BARIOLA.

Dott. ENRICO BRUNELLI.

Dott. GIULIO CAROTTI (Corr. per la Lombardia).

Prof. EGIDIO CALZINI (Corr. per la Romagna e per le  
Marche).

Dott. LISETTA CIACCIO.

Dott. ARDUINO COLASANTI.

Prof. FRANCESCO CARABELLESE.

Dott. PAOLO D'ANCONA.

Dott. PIETRO D'ACHIARDI.

Dott. G. DE NICOLA.

Comm. ANTONINO DE NINO (Corr. per gli Abruzzi e la  
Calabria).

Dott. GINO FOGOLARI.

Ing. GUSTAVO GIOVANNONI.

Dott. FEDERICO HERMANIN.

Avv. VALENTINO LEONARDI.

Mons. GIOACCHINO DI MARZO.

Dott. ENRICO MAUCERI (Corr. per la Sicilia).

ANTONIO MUÑOZ.

Prof. ANDREA MOSCHETTI (Corr. per il Veneto).

Prof. PIETRO PICCIRILLI.

Dott. GIOVANNI POGGI (Corr. per la Toscana).

Dott. ARTURO JAHN RUSCONI.

Avv. ATTILIO ROSSI.

Ing. DIONIGI SCANO (Corr. per la Sardegna).

Dott. LUIGI SERRA (Corr. per la Campania).

Prof. I. B. SUPINO.

Dott. PIETRO TOESCA.

Prof. LAUDEDEO TESTI (Corr. per l'Emilia).

Prof. GIULIO URBINI (Corrispondente per l'Umbria).

LIONELLO VENTURI.

Mons. GIUSEPPE WILPERT.

## Francia:

HENRI BOUCHOT.

EMILE BERTAUX.

JEAN GUIFFREY (Corrispondente per la Francia).

FLORIAN JUBARU.

MARCEL REYMOND.

## Germania:

CORNELIUS VON FABRICZY (Corr. per la Germania).

Conte ADALBERT ERBACH V. FÜRSTENAU.

Dott. EUGENIO SCHWEITZER.

Dott. PAUL SCHUBRING.

WOLDEMAR V. SEIDLITZ.

Dott. GUSTAV PAULI.

## Inghilterra:

Miss C. JOCELYN FFOULKES.

M. HIND.

HERBERT COOK.

LANGTON DOUGLAS.

## Svezia e Norvegia:

Dott. OSVALD SIRÉN.

Dott. JACOBSEN.

Dott. AUBERT.

## Russia:

Dott. NEOUSTROÏEFF.

## Spagna:

Ing. PYOAN.

## America:

Prof. ALLAN MARQUAND.

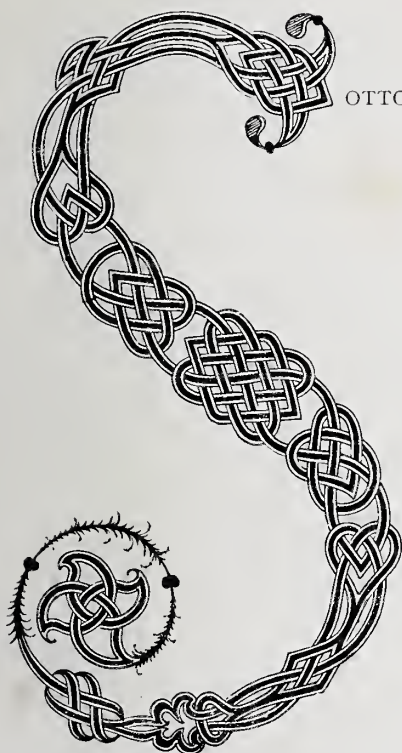
## SOMMARIO DEL FASCICOLO I.

Erbach von Fürstenau. Pittura e miniatura a Napoli nel sec. XIV (con dodici illustrazioni nel testo) Pag.	1
Henri Bouchot. I <i>Primitivi</i> francesi: "L'ouvrage de Lombardie" (con cinque illustrazioni nel testo ed una tavola) . . . . .	18
Adolfo Venturi. La scultura veneta a Bologna (fine del XIV - principio del XV secolo) (con sedici illustrazioni nel testo) . . . . .	33
<b>Miscellanea:</b>	
FRANCESCO CARABELLESE. Le cattedrali di Molfetta e di Troia . . . . .	43
CARLO ARU. Le statue del Ciborio di Santa Cecilia in Roma . . . . .	47
OSVALD SIRÉN. Notizie di opere di alcuni minori pittori fiorentini . . . . .	48
<b>Corrieri:</b>	
Notizie di Lombardia (GIULIO CAROTTI) (con una illustrazione nel testo) . . . . .	49
Notizie di Romagna (E. CALZINI) (con due illustrazioni nel testo) . . . . .	52
Notizie Romane (ANTONIO MUÑOZ) (con cinque illustrazioni nel testo) . . . . .	55
<b>Cronaca</b> . . . . .	62
<b>Bibliografia:</b>	
Recensioni: Sidney Colwin: <i>Drawings by old Masters in the University Galleries and the Library of Christ Church, Oxford</i> (GUSTAVO FRIZZONI) (con due illustrazioni nel testo) . . . . .	64
Gustavo Giovannoni: <i>L'archilettura dei monasteri sublacensi</i> (A. V.) . . . . .	68
Ferdinando Lehner: <i>Česká škola malířská XI věku. I. Korunovační evangelisláz Vratislava krále řcceny kodex Vyšehradsky</i> (ANTONIO MUÑOZ) . . . . .	ivi
Diego Angeli: <i>Mino da Fiesole</i> (A. V.) . . . . .	69
Bollettino bibliografico. . . . .	ivi



# PITTURA E MINIATURA A NAPOLI

NEL SECOLO XIV



OTTO il dominio dei Normanni e della casa di Svevia, Napoli non aveva un'arte pari a quella delle altre grandi città dell'Italia meridionale. A Salerno, Ravello e Amalfi fioriva la scoltura che tenuto conto dell'età, produsse delle opere meravigliose, vivissime nelle mosse del corpo umano, e di buon gusto nelle parti decorative. Alcuni dotti ammettono anzi, che lo stesso Niccolò Pisano sia uscito da questa scuola, e con lui il rinascimento della scultura italiana. A Napoli invece, nel secolo XIII si ritrovano appena le tracce della nuova vita artistica, e quel poco che vediamo ancora, non è superiore all'arte bizantina già decadente. Bizzamano d'Otranto, se veramente è opera sua la tavola di San Giorgio alla Galleria di Napoli, si mostra inferiore ai contemporanei toscani Giunta e Margaritone.

Sotto la dinastia degli Angioini, per altro, a Napoli l'arte comincia a fiorire. La città diventa sede continua della corte reale di Carlo I che si fece costruire il celebre Castel dell'Uovo.

Roberto il Savio si fece protettore di diversi pittori toscani. Al principio del suo governo, onorò e nominò cavaliere, Montano d'Arezzo, le cui opere sono tutte scomparse. Roberto, a quell'epoca anche signore di Firenze, chiamò alla sua residenza Giotto, il quale dipinse, come racconta il Vasari, molti affreschi nei castelli reali, in Santa Chiara ed all'Incoronata. Rispetto all'ultima, il Vasari prese certo un equivoco, non essendo stata costruita questa chiesa che sotto Luigi I. Le pitture di Giotto sono perdute tutte quante, ma in una sala attigua a Santa Chiara si vedono ancora affreschi d'un Cristo e di vari santi, dipinti nella sua maniera.<sup>1</sup>

Restano a Napoli avanzi più considerevoli di pittura senese, della prima metà del Trecento, la tavola del grande Simone Martini: *l'Incoronazione di re Roberto*, per mano di suo fratello San Luigi, vescovo di Tolosa, che adorna ancor oggi un altare in San Lorenzo; gli affreschi in Santa Maria di Donna Regina, studiati recentemente dal Berteaux.

Della scuola di calligrafi e miniatori mantenuta da Roberto non conosciamo saggi particolari, se non ammettiamo l'autenticità dubbiosa del più antico panegirico, che illustreremo in

<sup>1</sup> Forse ritratti da un'opera di Giotto medesimo, essendovi nel convento un frammento di un Cristo, che in quegli affreschi è riprodotto, e avendo il frammento tutti i caratteri della mano di Giotto.

(Nota della Direzione).

seguito, scritto in onore del monarca da Convenevole di Prato, e conservato al British Museum. Al savio re rimane la gloria d'aver reso sede dell'arte rinnovata la sua capitale, superata allora soltanto da Firenze.

Come ben osserva il Bertaux, quest'arte era allora schiettamente toscana; nè di una scuola napoletana in quel tempo è da parlare, benchè italiani meridionali di capacità mediocre, abbiano probabilmente aiutato i maestri forestieri.

Il re Roberto morì nel 1343; seguirono allora anni turbolenti in politica e sfavorevoli all'arte. L'infamata regina Giovanna, nipote di Roberto, sposò in prime nozze Andrea, principe d'Ungheria, di Casa angioina, nipote di quel Carlo Martello che fu amico di Dante. Fino a che punto Giovanna e colui che poi fu il suo secondo sposo, Lodovico di Taranto, angioino anch'egli, abbiano preso parte nella violenta morte d'Andrea, è difficile dire. Il re Luigi d'Ungheria, fratello del trucidato, persuaso della colpa dei due coniugi regali, cercò vendicarsene ed intraprese una lunga guerra. Insieme al consorte, Giovanna dovette darsi alla fuga, e soltanto nel 1352 papa Clemente VI riuscì a ristabilir la pace definitiva, fra i diversi discendenti della casa angioina. Luigi di Taranto e Giovanna furono in seguito assolti dall'accusa d'assassinio dai cardinali di Avignone; il loro matrimonio fu confermato, e nel 1352 avvenne la loro incoronazione per mano del delegato pontificio.

Nel primo periodo, relativamente tranquillo, del suo governo, il re si diede alla protezione dell'arte. In memoria dell'incoronazione fece edificare la chiesa dell'Incoronata, e adornarla di affreschi. Di tali pitture non si sono conservate che le rappresentazioni de' sette sacramenti, e l'apoteosi del papato, nei riquadri della volta; e nel muro su cui questa s'imposta, scarsi avanzi di scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, delle quali parleremo in seguito.

Vorrei ora precipuamente richiamar l'attenzione del lettore su una serie di codici miniati, che in quel tempo, probabilmente a Napoli, furono illustrati da un ignoto miniatore. Come punto di partenza ci servirà un'opera conosciuta ed anche alquanto determinata nella sua data: cercherò per mezzo di riscontri con essa, di riferire anche altri codici allo stesso maestro che la adornò di miniatura.

Come fu dianzi accennato, la coppia regale dovette il trono al papa; per dimostrarsene riconoscente Luigi fondò l'ordine cavalleresco del *Saint Esprit au trois désirs*, in difesa del cristianesimo e della Chiesa. Il nome dello Spirito Santo e la disposizione che ogni anno a Pentecoste i cavalieri dell'ordine si radunassero nel castello reale, richiamavano il ricordo dell'incoronazione che era avvenuta appunto nel giorno di Pentecoste.

Lo statuto dell'ordine, riccamente illustrato si trova nella Biblioteca Nazionale di Parigi (ms. françois n. 4274). Generalmente si crede ch'esso sia dell'anno medesimo della fondazione dell'ordine. Ma è questo un errore, perchè un capitolo tratta di mutamento di statuto fatto nel 1353. D'altra parte non possiamo fissare l'origine del manoscritto più tardi del 1356, anno in cui cominciano già i dissensi tra Ludovico ed il pontefice, il quale lanciò l'interdetto sul re. Morto questi, l'ordine dello Spirito Santo si sciolse nel 1362. Quindi l'origine del codice è fissata fra il 1353 ed il 1362; e vi sono importanti motivi per crederlo anteriore al 1356. Una ricerca minuta del contenuto del manoscritto sarebbe troppo prolissa.<sup>1</sup>

La scrittura del codice, sebbene il testo sia francese, ha carattere italiano. Essa è contornata da tutti i lati con ornati e immagini. Da un'asticciuola diritta e sottile si diramano tralci e foglie: negli angoli si vedono intrecciamenti artificiosi, che formano una specie di ornamento gotico (Minugap), od altre forme tra organiche ed ornamentali. Talvolta, ed è questa una proprietà caratteristica del nostro pittore che si ripete in tutti i suoi lavori, l'asticciuola, o meglio lo stelo, esce da un vaso variopinto. Fra i tralci sono uccelli, e conigli di vari colori; stanno putti ignudi ed alati. I colori sono magnifici; predominano l'oro, il

<sup>1</sup> Si confronti su tale argomento il lavoro del Conte Horace del Viel Castel e si noti che le cromolitografie delle quali esso è corredato non possono servire a ri-

scontri stilistici poichè disegno e colore vi furono mutati del tutto nella riproduzione.



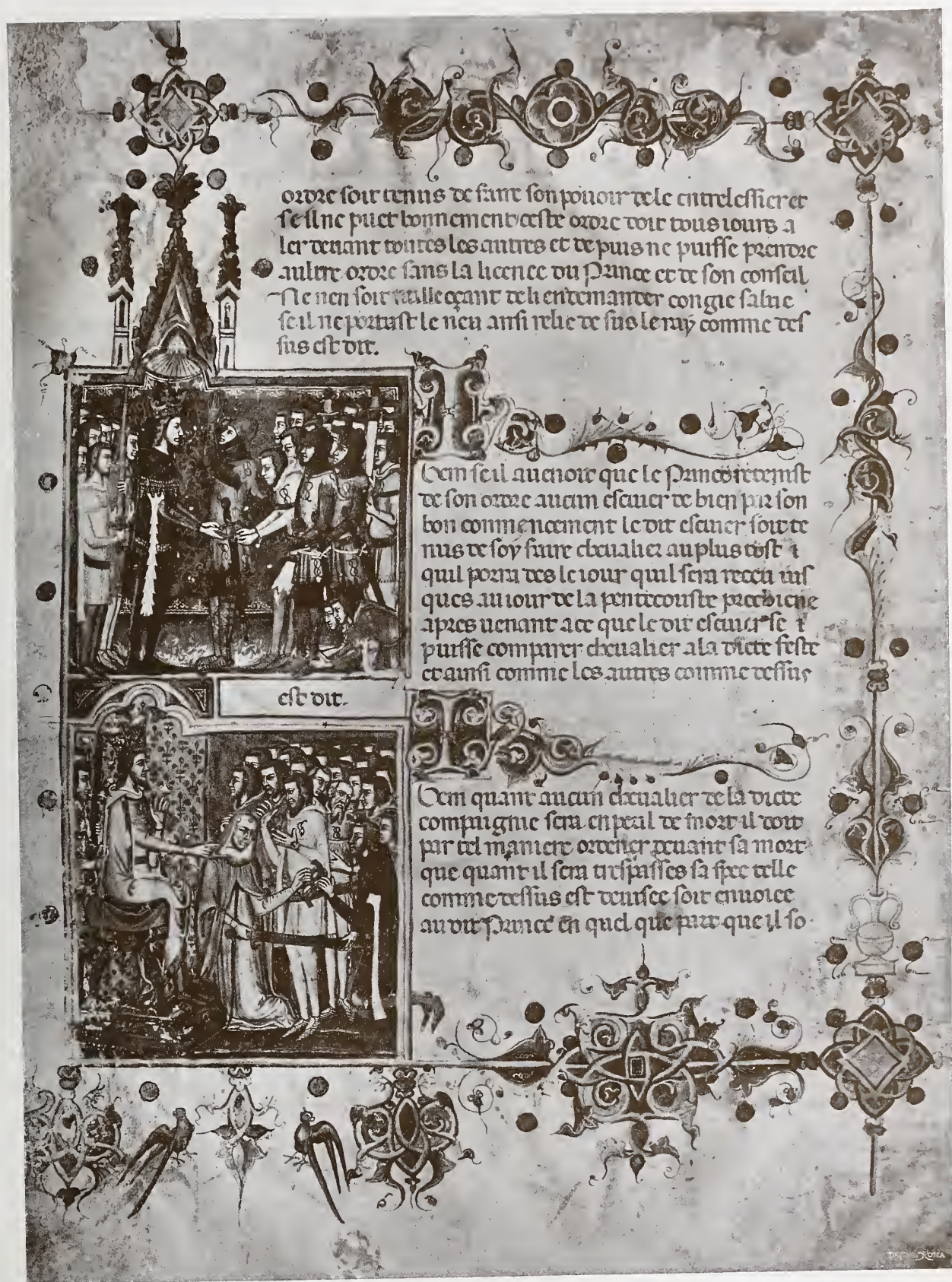


Fig. 1 — Cerimonie nell'ordine del *St. Esprit*. Statuto  
Biblioteca Nazionale di Parigi



turchino, il rosa ed un rosso singolare, misto di rosso color mattone e di arancio. Le figure, se non sono effigiati spazi interni, spiccano su fondi turchini e dorati, raramente su rosso. Tutti i personaggi non figurati in età senile hanno i capelli color paglierino, colore singolare nelle miniature italiane del Trecento, e che rammenta gli affreschi giotteschi contemporanei. Generalmente i miniatori dipingevano alle figure giovanili i capelli d'un biondo rossiccio, massime di color marrone, oscurissimo. Le carni lasciano travedere nelle ombre un primo strato verdiccio, mentre le parti dove batte la luce sono coperte di biacca, di rosso e di giallo.

Molto spiacevole è l'incapacità che il miniatore dimostra nel caratterizzare variamente le figure. Così la sola differenza fra le diverse figure di giovani è formata dall'essere o barbute o imberbi. I vecchi tuttavia sono alquanto più differenti fra di loro, per non sembrare tutti gemelli. Il re, con la sua barba di color lino e spartita, ha un viso molto idealizzato che rammenta nel profilo il volto di Cristo.

Volgiamoci adesso all'osservazione del foglio sopraindicato (fig. 1<sup>a</sup>).

Il re, sul quale scendono i raggi dello Spirito Santo, assistito da un cavaliere, investe della spada uno scudiere. Alle spalle del re, come in quasi tutte le altre miniature, scorgiamo, in mezzo ad altri famigli, lo spadaio che regge la spada reale; a destra osserviamo i membri dell'ordine. Tutta la scena è incorniciata da una lista multicolore, interrotta nella parte di sopra da un ornato gotico, che fa da baldacchino alla figura del re.

Le altre diciassette miniature del codice, ad eccezione del frontispizio raffigurante la coppia reale in adorazione della Trinità, rappresentano cerimonie dell'ordine, conviti, combattimenti e simili, talvolta con ricchissimi addobbi.

Per quanto il codice parigino sia noto ai dotti, nessuno a mio sapere, ha mai accennato all'esistenza di tutta una serie di altri codici di lusso, dipinti della medesima mano.

In primo luogo annovererei fra questi la Bibbia già di proprietà Hamilton, ed attualmente conservata al Kupferstichkabinets di Berlino, scritta da Magister Johannes de Ravenna.

In questo foglio della bibbia Hamilton sono eseguite sei scene della storia di Giosuè: 1° Il Passo del Giordano; 2° Distruzione di Gerico; Acan passa il ponte della città, carico delle spoglie rubate; 3° Lapidazione di Acan; 4° Fuga degli Israeliti; 5° Vittoria degli Israeliti; 6° Giosuè riceve gli ambasciatori di Gabaan.

Le scene sono divise ed incorniciate da liste colorite, sistema che vediamo anche nelle miniature dello Statuto dell'Ordine: Si ponga mente al motivo del vaso nel foglio del codice di Parigi, e lo si paragoni collo stelo ed il fogliame uscenti da un vaso, nel testo della vita di Giosuè. Più difficile è di far vedere l'identità dell'artista nelle figure: poichè nella riproduzione tratta dal codice di Parigi, i capelli sono riusciti troppo scuri, mentre nell'originale essi sono dello stesso color paglierino che osserviamo nel foglio della bibbia Hamilton.

Fermiamo lo sguardo all'ultima scena di detto foglio. I giovani inginocchiati innanzi a Giosuè hanno i medesimi profili, le stesse forme del capo, la stessa chioma, che i giovani rappresentati nella miniatura dell'*Ordre du Saint Esprit*. Giosuè sul trono è quasi l'immagine fedele del re Luigi. Non vediamo qui solamente lo stesso tipo di testa, e la stessa espressione di viso, ma, ciò che anche colpisce di più, lo stesso drappeggiarsi di pieghe sulla coscia e tra i ginocchi. Anche il seggio di Giosuè rassomiglia a quello del re Ludovico.

Diamo adesso un rapido sguardo alle altre illustrazioni della Bibbia che tanto per l'abbondanza di miniature, quanto per il lavoro eseguito con ugual precisione in tutte le parti, può difficilmente ritenersi inferiore a qualsiasi altro lavoro italiano del secolo XIV. Che queste miniature siano state condotte in parte da allievi del maestro miniatore, non si può ammettere se non nei motivi secondari: gli ornati nei libri del Vecchio Testamento sono della stessa eleganza e ricchezza di quelli del Nuovo. A ciascun libro è dato almeno una miniatura se non tutta una serie di illustrazioni, nè scema verso la fine del codice l'esuberante forza dell'artista, essendo anzi l'Apocalisse il libro più riccamente illustrato.



Ascrivo ad influenza francese la divisione di molti fogli, per mezzo di liste incrociate, in rettangoli. In molte pagine è effigiato lo stemma della famiglia francese dei Beaufort, Conti di Turenne, della quale discendeva Clemente VI, il protettore di re Luigi.

Della Genesi e dell'Esodo ci occuperemo in seguito. Oltre il libro di Giosuè, di cui abbiamo già fatto cenno, meritano intanto speciale menzione il Libro dei Giudici, i Libri dei Re, Esdra, Neemia, Giuditta, Ester e quello di Giobbe, nel quale Satana in umile atto d'adorazione, è stupenda antitesi della sdegnosa maestà del principe infernale di Francesco da Volterra, al Campo Santo di Pisa. Gli amici incoronati di Giobbe somigliano nel viso e nel portamento al re Luigi.

Secondo l'uso italiano, sono fregiati d'iniziali i salmi 1, 26, 38, 52, 68, 80, 97 e 109.

A principio del libro del Cantico de' Cantici distinguiamo nella bipartita lettera del Q., *Cristo e Salomone in trono*. Nel campo sottostante alla figura di Cristo, è rappresentata l'incoronata *Ecclesia* col nimbo, mentre nello spazio sotto Salomone, vestita di lutto, la benda sugli occhi e lo scettro spezzato nella destra, cade la Sinagoga in ginocchio, stendendo la mano sinistra alla testa.

Nei libri de' Profeti Maggiori le serie d'immagini spesseggiano; i libri dei Profeti Minori sono fregiati in generale in principio con iniziali e qualche figura di profeta. Più riccamente ornati sono i libri dei Maccabei.

Servono d'introduzione al Nuovo Testamento la scena della storia leggendaria de' genitori e della giovinezza di Maria. Il miniatore dedica quasi tutta una pagina nel frontespizio ad ogni Evangelo.

Iconograficamente, i Vangeli seguono Giotto e la sua scuola. Non desta meraviglia se fra l'abbondanza stragrande di disegni biblici, del nostro codice, siano illustrati brani di testo, che altrove non trovano illustrazione; nè devesi arguirne che siano da riguardarsi come invenzioni indipendenti dal miniatore, perchè potrebbero riferirsi a cicli iconografici perduti.

Come rappresentazioni uniche, o almeno insolite si annoverano:

1. Maria e Giuseppe che sostano nel viaggio a Betlemme. 2. Gli angeli che, dopo la tentazione, servono Cristo a mensa.<sup>1</sup> 3. La maledizione del fico. 4. La madre de' figli di Zebedeo prega il Signore di concedere a' suoi figli un posto distinto nel suo regno. I figli (secondo gli Evangelii erano allora apostoli) sono rappresentati in aspetto di fanciulli inginocchiati ai piedi di Gesù.<sup>2</sup>

I fatti degli Apostoli sono ornati di miniature rappresentanti la vita di San Pietro ed il martirio dei singoli apostoli, come vien raccontato dalla leggenda.

Ogni epistola di San Paolo comincia con un'iniziale nella quale è figurato un episodio della vita del Santo. A principio dell'epistola ai Tessalonici vediamo Simone Mago, portato in aria dai demoni, in presenza dell'imperatore Nerone e degli apostoli San Pietro e San Paolo. L'ascensione di Simon Mago, spesso ripetuta in pittura nel medioevo, non l'ho mai trovata riprodotta in alcuna bibbia.

Dell'Apocalisse si tratterà particolareggiatamente in seguito.

Più grandiosa ancora rispetto alla disposizione, ma sfortunatamente non finita che in piccola parte e coll'aiuto di scolari, è la Bibbia in tre volumi della Biblioteca Vaticana *Cod. Vat. lat. 3550*. Il primo volume è miniato soltanto fino al libro de' Giudici, gli altri volumi non sono punto fregiati.

Il primo foglio, l'epistola di San Girolamo a Paolino, offre già maggior lusso nelle illustrazioni che la suddetta bibbia conservata a Berlino. Il testo è contornato da ornamenti e da figure. Negli angoli sono effigiati i quattro Dottori della chiesa, nimbatì e seduti allo

<sup>1</sup> Angeli che servono Cristo a mensa dopo la tentazione, troviamo nel ms. italiano n. 115 (fol. 71; sec. XIV) della Biblioteca Nazionale di Parigi e nell'affresco della tentazione di Cristo di Sandro Botticelli,

nella cappella Sistina.

<sup>2</sup> I figliuoli di Zebedeo, rappresentati come fanciulli si ritrovano anche nell'*Evangelarium* dell'imperatore Ottone, in Aachen, Münster. (Cfr. BEISSEL, tav. IX).





Fig. 2 — Genesi. Cod. vat. lat. 3550





Fig. 3 — Genesi. Bibbia Hamilton - Kupferstichkabinet, Berlino



scrittoio ed accanto a ciascuno uno scriba anch'egli col nimbo. Giù nel mezzo della cornice, troneggia la Trinità entro una mandorla, circondata da angeli volanti. A destra, ritto in piedi San Celestino riconoscibile alla tiara sospesa sopra la testa; a sinistra, la Madonna. In basso stanno ingonocchiati due monaci, probabilmente l'ordinatore e lo scrittore del libro, ciascuno con un volume in mano. Questi libri sono toccati anche dai Santi protettori, mentre la mano di Dio si stende essa pure su un libro.

Saltiamo alcuni fogli meno importanti, e confrontiamo la pagina principale della Genesi della Bibbia vaticana (fig. 2) con quella di Berlino (fig. 3).

Il foglio del codice vaticano è poco ornato di fogliame. Nell'insieme esso differisce dalla forma comune: il testo è incorniciato da scene della creazione del mondo e della vita di Adamo ed Eva. L'allegoria nella parte superiore non è facile a spiegare: essa mi pare simboleggi la chiesa, rappresentata nel clero secolare e monacale. La Trinità porge due libri, l'uno ad un vecchio, ingonocchiato a sinistra, l'altro ad un giovane monaco, seduto dietro l'inferriata d'una cella. In basso giacciono gli eretici vinti.

I disegni a sinistra, figurano i sei giorni della creazione. Il Creatore è, cosa singolare, effigiato con due faccie, così appunto come nella Bibbia di Berlino. La faccia anteriore è



Fig. 4 — Melchitedec incontra Abramo. Cod. vat. lat. 3550

di vecchio, con barba e capelli bianchi, la posteriore è di giovane, imberbe, e con capelli gialli. Sulla spalla di Dio posa la colomba, simbolo dello Spirito Santo, non più facilmente discernibile, essendo i colori in più punti alquanto guasti. La veste bianca con l'ombra verdiccia è tutta simile alle vesti che vedonsi nell'altra Bibbia. Stupore destano le grandi ali di Dio nel codice di Berlino, che non si possono di certo riferire alla colomba. Forse non sbaglieremo scorgendo in ciò relazioni iconografiche col serafino della volta della chiesa di San Francesco di Assisi. Quell'angelo alato dal duplice viso, somiglia assai a questa nostra Trinità.<sup>1</sup>

Dall'esame dei due cicli di miniature risulta il fatto, che sebbene non siano perfettamente identici, essi sono tuttavia lavori della stessa mano. C'è conformità perfetta nei visi e nelle vesti del Creatore, nella posizione d'Adamo all'atto della sua creazione.

Il codice vaticano riunisce i due momenti della creazione di Adamo e quella di Eva,

<sup>1</sup> Prova che ad Assisi sia stato raffigurato quel serafino come immagine della Divina Trinità, si può trovare nel 48° verso del IV canto del *Paradiso*:

De' Serafin colui che più india,

Se il Serafino che sta più presso a Dio, riflette l'im-

magine divina, viceversa si potrà anche raffigurare Dio nel sembiante del Serafino. Gli affreschi in Assisi rappresentanti la creazione sono spariti, ma non sarebbe troppo ardito vedere colà disegnarsi la primitiva forma serafica della Divina Trinità.



in un solo quadro. Dio tocca con una verga l'uomo formato di polvere, che gli sta ritto dinanzi. Più sul davanti Eva sorge dalla costa d'Adamo; dal fondo s'avvicinano i grandi animali terrestri.

Non è idea felice la riunione di episodi non contemporanei, e ci vuol pazienza a rilevarne il significato. Serve a trovar la via della spiegazione il considerare che Adamo è tre volte rappresentato in tre momenti successivi della creazione (secondo la tradizione bizantina lo vediamo di terra e nello squalore, poi in adorazione del Creatore, ed in ultimo, addormentato) mentre una sola figura di Dio basta al pittore per i tre fatti.

Confrontiamo ora la prima coppia umana al lavoro nelle rispettive pitture delle due bibbie. Nell'una e nell'altra gli stessi visi, gli stessi atteggiamenti di persone; peraltro nella vaticana striscia anche il serpente sotto i piedi di Adamo ed Eva.

Originale e piacevole mi pare la pittura del Riposo del Sabato. La triplice persona divina nella mandorla circondata da angeli dà la benedizione ad un monaco inginocchiato, probabilmente l'abate Matteo Planisio, e dalla destra si vedono i primi progenitori in atto di preghiera. Sorprende che la figura di Dio abbia, nella posizione e nell'atteggiamento dei panni, molta somiglianza con quella della creazione di Eva del codice di Berlino. Sempre le stesse pieghe profonde, macchinalmente ripetute sotto il ginocchio e le coscie, e nel punto dove la lunga veste tocca i piedi!

Fra le miniature che seguono i Progenitori al lavoro, scelgo quella della Morte di Abele, e del fatto leggendario dell'Omicidio di Caino per Lamec, che somigliano quasi in tutto a quelle berlinesi. Inoltre la Costruzione della torre di Babele, l'Angelo con la spada e le lingue rosse di fuoco che cadono dal cielo, come pure il Gigante presso la torre, sono rappresentazioni che ho trovate finora soltanto in detti codici. È una figura malintesa quel gigante presso la torre babelica, che propriamente significa Iddio, come risulta dal paragone col paliotto di Salerno.

Stabilito che le pitture della Genesi, or ora spiegate, siano lavori della medesima mano, e che la bibbia Hamilton sia illustrata dal pittore dello Statuto del Saint-Esprit; esso è anche il miniatore del Codice Vaticano.

Per offrire un confronto reciproco della mia tesi, metto a riscontro due scene di battaglia, l'una dell'Ordre du Saint-Esprit, l'altra della Bibbia Vaticana.

Abramo libera Lot e lo abbraccia in mezzo alla mischia del combattimento: cavalli e cavalieri si somigliano quanto non sarebbe possibile se non fatti da un solo maestro; ma una vera composizione drammatica non è nè l'una nè l'altra.

Meglio riuscita è la seguente composizione (fig. 4), che scelgo fra tante interessanti, per la sua rarità e perchè ritrae una figura notissima. Melchisedec, re di Salem, esce con seguito

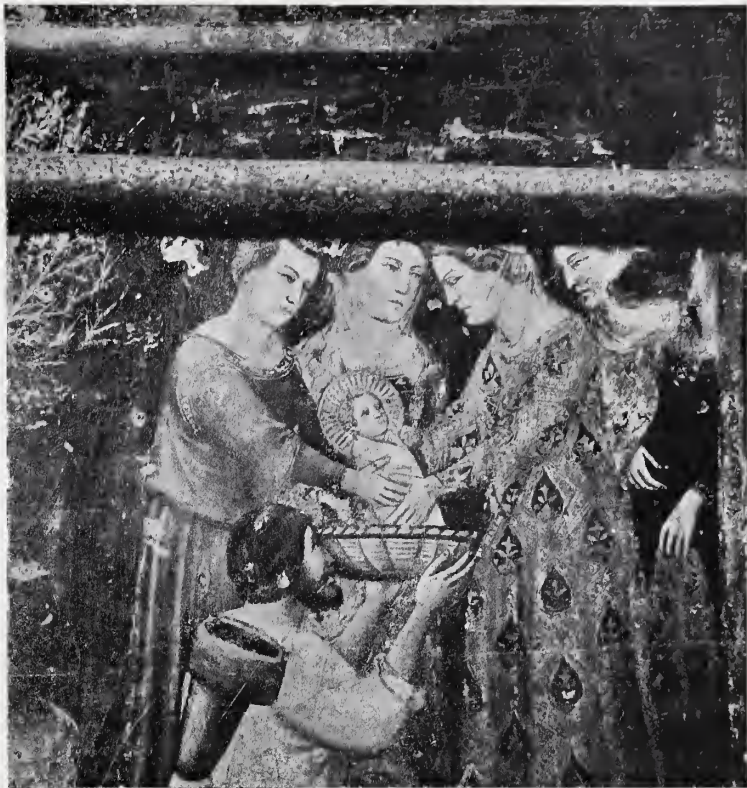


Fig. 5 — Ritrovamento di Mosè. Affreschi dell'Incoronata, Napoli

da una città nel fondo ad incontrare il vittorioso Abramo, al quale offre un pane e mezza bottiglia di vino. I serventi del patriarca pagano al misterioso Melchisedec (che assomiglia perfettamente a re Luigi) la decima delle spoglie.

Abramo è seguito da Lot e dai guerrieri vincitori, in cui non è difficile rintracciare punti di riscontro coi cavalieri dell'Ordre du Saint-Esprit.

Lasciamo inosservata la storia posteriore di Abramo, e consideriamo la vita di Mosè, qui appena trattata, altrove molto distesamente. Importanti innanzi tutti sono: il Ritrovo e



Fig. 6 — Vita di Mosè. Bibbia Hamilton - Kupferstichkabinet, Berlino

le sei immagini dell'apocrifia storia dell'adolescenza. Episodi come, per esempio, Mosè bambino che stende la mano alla corona di Faraone, o crede che carboni roventi siano ciliege, sono miniati anche in qualche Hagada del XIV secolo, ma il loro numero è soltanto la metà.

La figlia di Faraone, che fa il bagno nel Nilo, porta la corona in testa.

A partire dal foglio 44, che rappresenta Mosè che asperge il popolo (illustrazione riportata dal Beissel), si scorge un lavoro eseguito da diverse mani e di capacità minore. Caratteristico è il mantello di Mosè che cambia di rosa in rosso.

Il primo degli amanuensi, molto più rozzo nell'eseguire, segue però, in quanto allo stile, le tracce del maestro. Gli altri differiscono di stile e seguono altre norme, come provano i capelli molto più scuri.

Sparse fra pitture discrete vediamo ancora lavori del maestro principale.



Col foglio 120 verso, cessano le miniature propriamente dette. Fino al foglio 130 verso, continuano i fregi fatti con la penna e le pitture incominciate. I luoghi destinati all'oro ed all'argento sono coperti di nero, e talvolta il metallo fu posto dove i colori mancano tuttavia. L'occhio gode a vedere tanta precisione nei disegni.

Peccato che non mi sia dato che accennare alle sopradette opere principali; più brevemente ancora parlerò di alcuni codici meno importanti.

La Biblioteca National a Madrid possiede (N. C. 68) un *Breviarum Franciscanum*, illustrato da diversi mani. Non pochi fogli sono del nostro pittore. Nell'ornamento si ravvicina maggiormente alla Bibbia Vaticana, quindi maggior profusione di figure grottesche e di geni alati che nella Bibbia Hamilton e nello Statuto dell'Ordine. La maniera però è un'altra, ed esclude le pagine intieramente dipinte e le serie di pitture. Basteranno due delle molte scene del Nuovo Testamento per farci vedere chiaramente la coerenza con le altre opere. Poniamo



Fig. 7 — Francesco d'Avezzo: L'apocalissi. Affreschi in Santa Caterina a Galatina (Lecce)

mente che il pittore era costretto d'incastare le sue composizioni nelle iniziali, e perciò di rimpiccolirle, di semplificarle.

Il vecchio Simone della Presentazione di Gesù al tempio nel breviario di Madrid è una figura tolta dalla Bibbia vaticana. Ed è ancora più notevole che Maria guardante l'angelo dell'annuncio faccia con le mani una mossa paurosa. Non credo già di sbagliare vedendo nel movimento delle mani un contrassegno caratteristico del pittore napoletano.

Nell'ornamento del margine inferiore è effigiato San Giorgio che combatte il drago, a destra inginocchiata la figlia del re vestita di panni dorati. La composizione si può dire benissimo riuscita.

Mostrano una somiglianza sorprendente la Madonna ed il Bambino, e Michele in lotta col drago, cogli stessi motivi della bibbia di Berlino.

Lavoro meno significante, eccettuati pochi disegni eseguiti dagli scolari, è il Messale, n. 158 alla Biblioteca municipale di Avignone. Lo stemma della linca d'oro in campo rosso e della palma verde in campo d'argento ci palesa che appartenne un giorno a Niccolò Ric-



cardi de' Riccardinio di Napoli, morto nel 1368. Gettiamo un rapido sguardo su questo foglio e tralasciamo la copia delle iniziali, con scene della vita di Gesù e dei Santi che si trovano molto meglio eseguite nel breviario di Madrid.

Intorno alla prima pagina del Messale di Avignone gira una cornice ornata, vicinissima agli ornati nei codici di Madrid e di Roma. Nell'iniziale A re David inginocchiato porge con la destra la sua anima, figurata in forma di bambino, a Dio che si vede al di sopra, in compagnia d'un angelo. Il vecchio nell'iniziale B è una ben nota figura della bibbia di Berlino.

Alla fine della nostra rassegna, accenniamo ancora a un codice, più volte menzionato nella storia dell'arte e ultimamente dal Krauss (*Vita e opera di Dante*) che dichiariamo pure lavoro, almeno in parte, del nostro maestro. Intendo parlare della *Divina Commedia*, illustrata fino al canto 24° del Purgatorio, ed appartenente al British Museum (Add. 19587). Dacchè l'importanza grande di questo codice è generalmente conosciuta, ci preme di stabilire che esso appartiene al nostro gruppo di manoscritti. I disegni, o non coloriti, o soltanto con colori trasparenti, offrirebbero appena dei punti di paragone, quantunque dai motivi delle pieghe e dai tipi delle teste si desumerebbero degli esempi favorevoli. Attingiamo però certezza che non ammette dubbio dall'unica pittura di colorito dolce eseguita a principio del

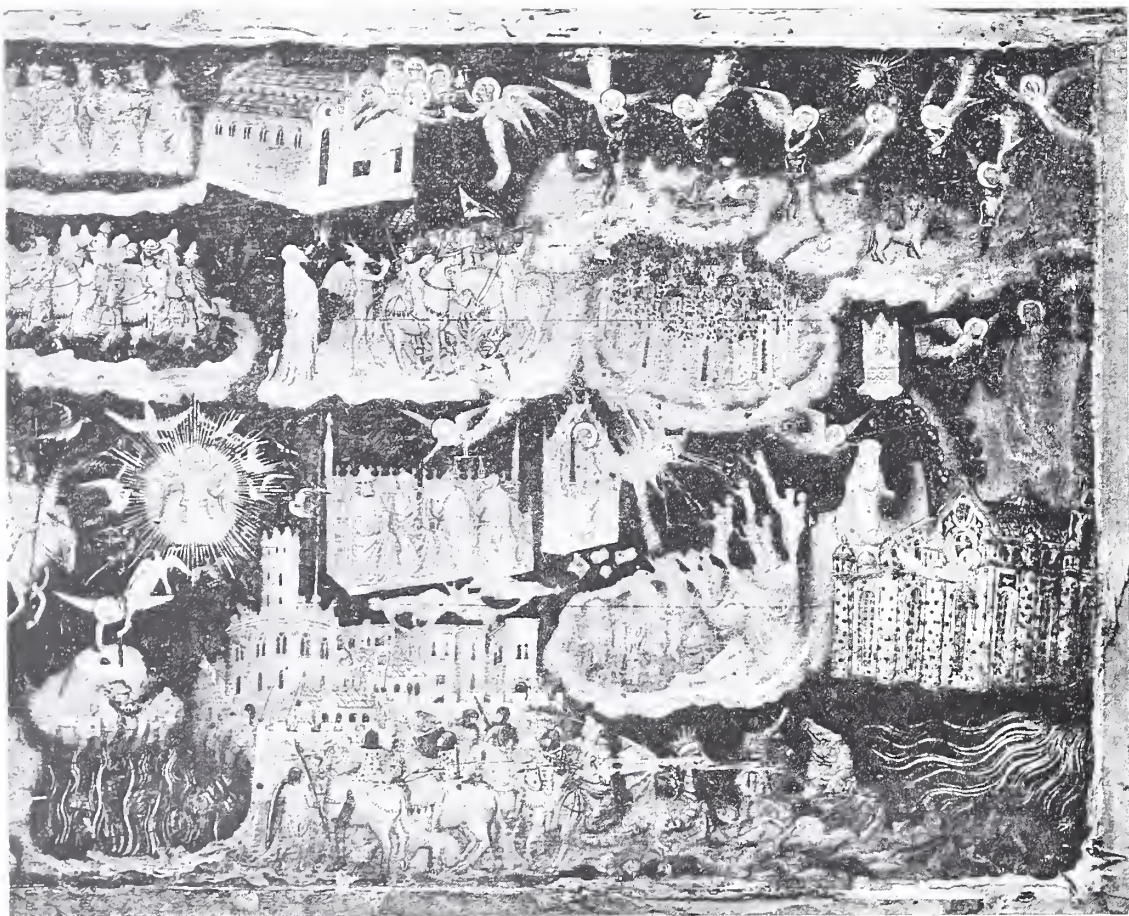


Fig. 8. — Scuola Napoletana (sec. XIV): Apocalisse  
Proprietà del conte Erbach v. Fürstenau

Purgatorio, e dall'Annunziazione di Maria (canto X, v. 34-45), la quale è perfettamente conforme a quelle dei codici di Berlino e di Madrid.

Per quanto sarà possibile fissiamo ora la cronologia di questi lavori, secondo i punti d'appoggio che offrono lo Statuto ed il Messale di Avignone. Lo Statuto, come abbiamo



già stabilito, è del tempo tra il 1353 a il 1362, molto probabilmente innanzi il 1356; il Mesale di certo precede il 1368. Essendo nell'ultimo l'aiuto degli scolari cosa molto più rilevante, se ne può dedurre che appartenga all'età più matura del maestro.

Nel British Museum c'è un codice illustrato (re Meliadus), documentato come lavoro

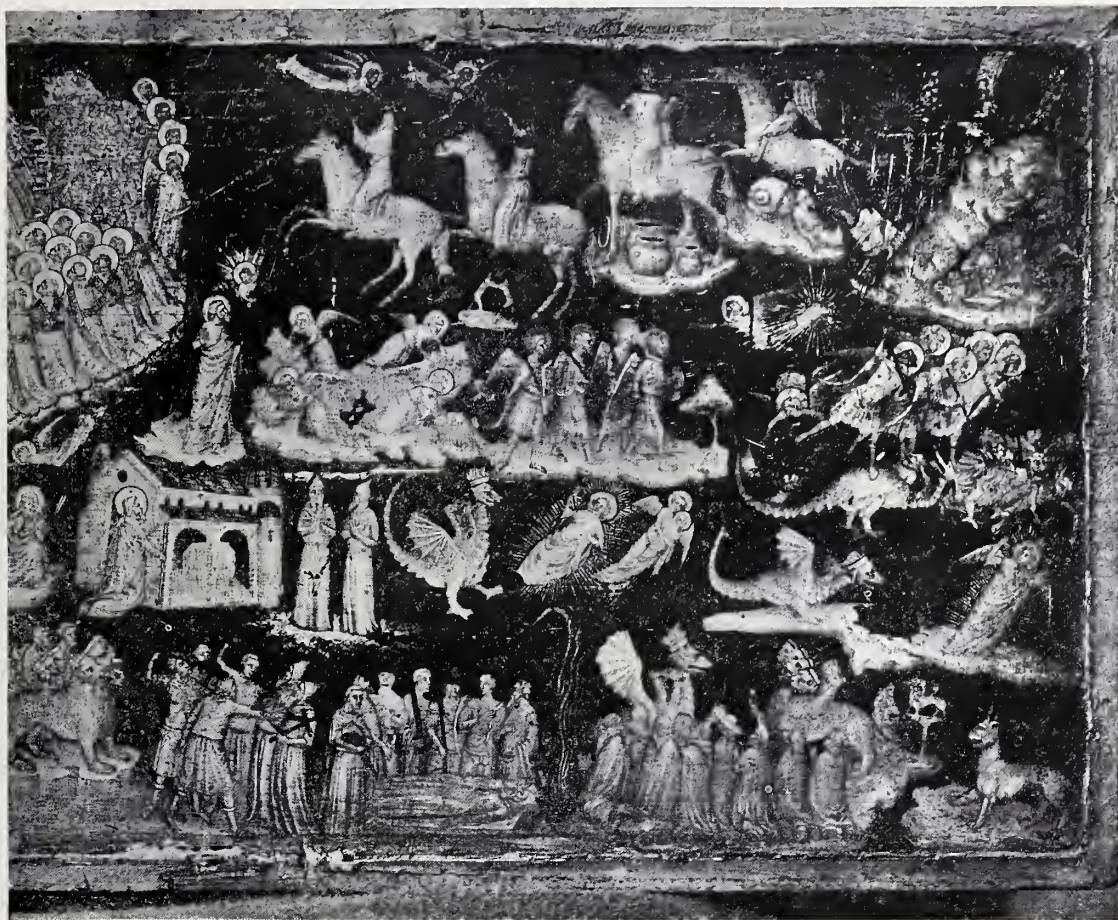


Fig. 9 — Scuola napoletana (sec. XIV): Apocalisse  
Proprietà del conte Erbach v. Fürstenau

fatto per re Luigi, che fu eseguito in parte da uno degli amanuensi che dipinsero nella Bibbia Vaticana.

La Bibbia Hamilton non è certamente dipinta molto più tardi dello Statuto, mentre la Bibbia Vaticana è dell'anno 1362. Non è certo in che anno si possono collocare il Codice di Dante e il Breviarum di Madrid.

Ritorniamo ancora su alcuni segni caratteristici e comuni quasi a tutti i codici.

Perfetta identità nei colori, che si distinguono facilmente da quelli delle altre miniature contemporanee.

Somiglianza nell'ornamento fronzuto e predilezione per conigli, uccelli e putti alati, anzitutto per l'indispensabile motivo del vaso.

Iconograficamente, non ho esaminato abbastanza la relazione del materiale con l'arte bizantina. La giudico peraltro assai scarsa e limitata a cose secondarie, per esempio: Adamo giacente in terra, come squallido cadavere.

Le scene del Nuovo Testamento rassomigliano alle opere di Giotto o a quelle de' suoi seguaci. Non ho potuto rintracciare un'influenza diretta di qualunque serie di pitture nelle miniature che adornano gli Evangelii, ma mi sono formato il concetto che molti affreschi giotteschi



vi abbiano servito a modello. È noto che Giotto dipinse in Santa Chiara molte scene del Vecchio Testamento, degli Evangelii, della vita degli Apostoli e dell'Apocalisse. Anche l'Incoronata si dice che sia stata dipinta di sua mano, ma è fuor di dubbio che la mano di

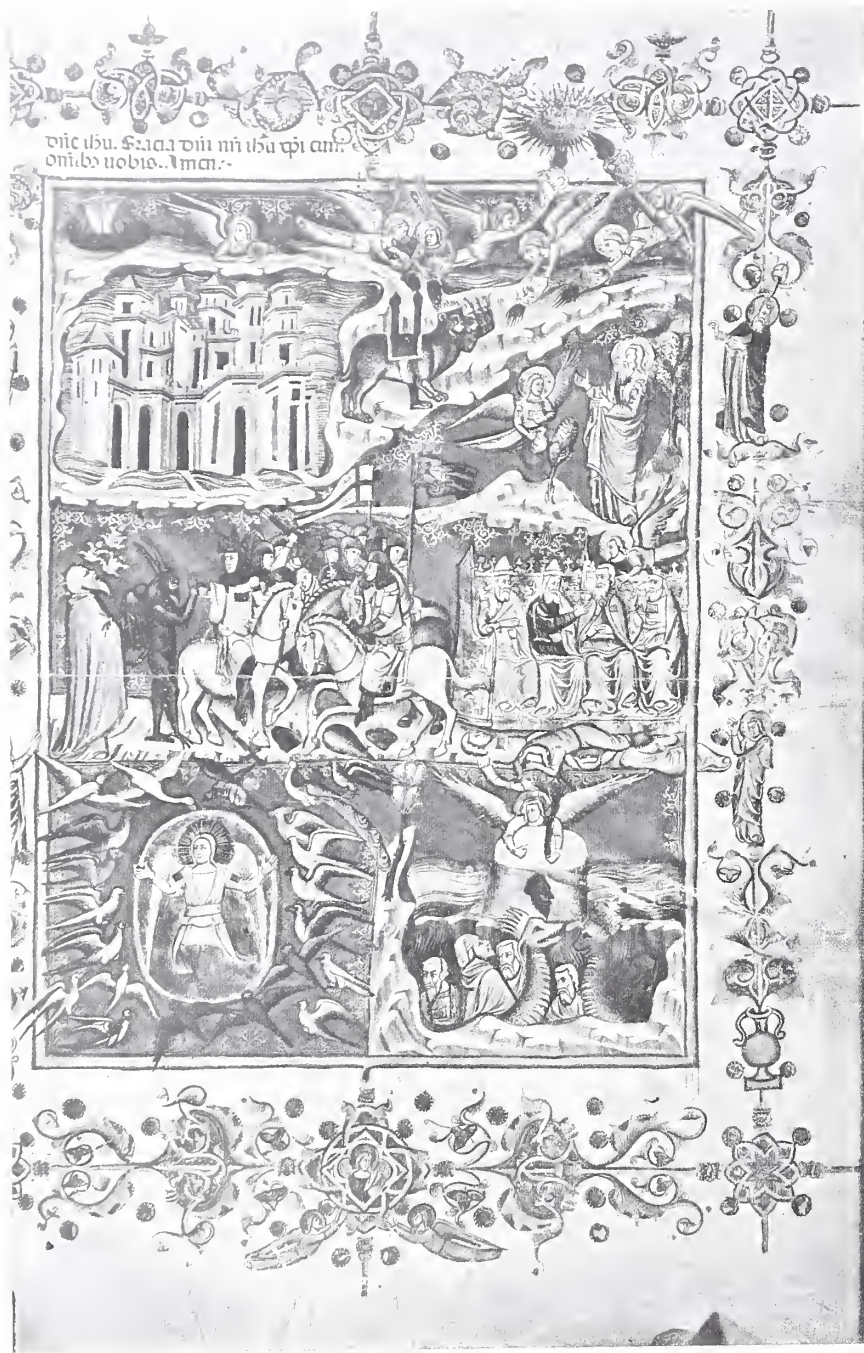


Fig. 10 — Apocalisse, Bibbia Hamilton - Kupferstichkabinet, Berlino

Giotto qui non c'entra. Scarsi avanzi di pittura vi si vedono ancora nel muro, sotto le immagini dei Sacramenti. Mezzo guasto il ritrovamento di Mosè (fig. 5) ed il rovo ardente. Se questi componimenti siano lavori originali, o forse copie di affreschi giotteschi, non si può determinare. Sono esempi inestimabili però a dimostrare la dipendenza del miniatore dalla pittura monumentale a Napoli.



I fatti illustrati dell'Esodo, in un foglio della Bibbia berlinese, vi sono inseriti male cronologicamente (fig. 6), cioè la Vocazione di Mosè precede il Ritrovamento nel Nilo, mentre il Passaggio del Mar Rosso e la Presa delle quaglie stanno al loro posto. L'avanzo degli affreschi dell'Incoronata ci spiega a sufficienza questa stranezza. In un libro sì, ma non in un ciclo di affreschi, sarà errore far seguitare le scene dalla destra alla sinistra. È chiaro che il miniatore abbia copiato nel libro gli affreschi sul muro, con piccoli cambiamenti. Ci sorprende la somiglianza nelle figure di Mosè inginocchiato innanzi a Dio, il quale allunga la mano verso lui dal rovelto ardente, ed osserviamo subito che la spartizione della capigliatura sulla testa di Dio è precisamente la stessa nelle due rappresentazioni. Il Ritrovamento di Mosè non è soltanto concezione identica riguardo ai protagonisti, ma s'accorda pure nei particolari meno importanti. All'uomo che porta il cesto col bambino alla figlia di Faraone, scende un copricapo molto strano giù per le spalle, e vien sorretto da un cordoncino che gira intorno al collo. Differente in lui è solo l'atteggiamento del braccio sinistro. Il bambino e la figlia di Faraone si raffigurano facilmente, come pure la mano della serva che sostiene



Fig. 11 — I Giudici. Codice dell'Escorial, Madrid

lo strascico. La compagna che precede le altre, e voltandosi alla padrona regale le presta aiuto nell'accogliere il bambino, non è riprodotta nella miniatura.

Dobbiamo affermare la coerenza diretta tra l'affresco e la miniatura, o piuttosto indicare per l'uno e l'altra una fonte comune, forse l'opera di Giotto in Santa Chiara?

L'ultima ipotesi ha molta verosimiglianza. Quel cappello così strano dell'apportatore del bambino è dato da Giotto anche ad una figura nello Sposalizio di San Francesco con la povertà.

Abbiamo stabilito che il serafino di Assisi abbia servito di modello alla SS. Trinità nelle nostre Bibbie. L'imitazione degli affreschi resta un fatto certo, sebbene finora dimostrato in un solo caso.

I disegni dell'Apocalisse sono composizioni del tutto dipendenti da altre. Quanto poco il miniatore badasse al testo, e come eseguisse superficialmente quel che teneva a modello, si rileva già dalla cronologia sbagliata. Al primo ed al secondo cavaliere apocalittico segue, affatto discordante dal testo, il legamento dei quattro venti, e poi il cavaliere che regge la bilancia. Fra questi e colui che segue, e rappresenta la morte, è frammessa la lotta fra angeli e diavoli. Errori analoghi sono frequenti.

Peggio ancora sono le illustrazioni che contrastano col testo. L'Apocalisse parla di 24 vecchi che adorano il Signore insieme agli eletti e ai quattro animali. Nella nostra pittura non ne contiamo che 17. Anche i cavalli degli apocalittici cavalicatori sono di un colore differente da quello del testo.

Nel secolo XV troviamo quel ciclo apocalittico con insolita abbondanza dipinto in una chiesa della patria di re Luigi, poco distante da Taranto (fig. 7). L'autore di queste scene, Fran-



Fig. 12 — Cavalcata della morte, Bibbia Hamilton  
Kupferstichkabinet, Berlino

cesco d'Avezzo, pittore alquanto inferiore al suo tempo, le ripetè, scena per scena, pochissimo cambiando, nella chiesa di Santa Caterina a Galatina, provincia di Lecce, nel 1435.

A queste pitture tien dietro nella volta della medesima chiesa una libera imitazione del quadro dei Sette Sacramenti e della Chiesa, pittura nella già menzionata Incoronata a Napoli.

Dunque anche Francesco d'Avezzo va ad attingere le sue idee artistiche a Napoli.

Non si può rifiutare il concetto che in quella capitale v'era anche l'Apocalisse originale, forse quella delle tanto rinomate pitture apocalittiche, ora sparite, di Santa Chiara, eseguite, si dice, sotto la direzione di Dante.

Un noto manoscritto miniato, l'Apocalisse dell'Escorial, fatto per ordine di Casa Savoia, segue nei fogli anteriori la tradizione che s'era formata in Inghilterra od in Francia, alla fine del secolo XII. Nella seconda metà del codice, eseguita alcuni decenni più tardi dal miniatore Colombe (*L'Arte*, 1901, pag. 35) vi sono inserite circa una dozzina di quelle note rappresentazioni italiane. Per darne una prova, scelgo i Giudici (fig. 11), essendo questi componimenti anche ben conservati negli affreschi a Galatina.

S'intende che la diversità di tempo porti seco pure differenza di stile. Nel codice dell'Escorial il pittore è più largo e realistico nel paesaggio che i suoi predecessori; d'altra parte segue più strettamente il testo e si ravvicina iconograficamente, molto più degli altri



sopraindicati, ad una tavola a Fürstenau, che è il primo e migliore esempio di pittura di quel soggetto (fig. 8 e 9).

Vediamo lo stesso soggetto quattro volte ripetuto. Nella miniatura berlinese (fig. 10) e nell'affresco di Galatina l'angelo non regge la bilancia fra le mani. C'è pure un po' di differenza nel portamento delle teste e nelle mosse delle mani.

Il codice dell'Escorial all'incontro (fig. 11) ripete i motivi della tavola di Fürstenau.

Se adducessi altri esempi mi prolungherei troppo, e per finire, ancora un breve cenno dei quattro cavalatori apocalittici e dei loro modelli.

Nella tavola a Fürstenau i cavalatori si seguono strettamente l'uno alle spalle dell'altro; e, senza formare un gruppo in regola, sono pure uniti fra loro.

Il miniatore da parte sua riunisce i due primi cavalatori nel medesimo quadro, li divide da quello della bilancia, frammettendo i quattro venti; poi fa succedere erroneamente all'uomo con la bilancia le persone calpestate ed oltrepassate dal cavallo della morte le quali dovrebbero pure giacere schiacciate e non lo sono.<sup>1</sup>

#### ERBACH VON FÜRSTENAU.

<sup>1</sup> Oechelhäuser e Frimmel, non conoscendo l'originale, non si sono accorti di questo sbaglio. Rimane in forse a che scopo furono fatte le due tavole dipinte quasi interamente di giallo.

Sono passati più anni dacchè ho fatto questa conferenza, e sebbene intenda di pubblicare un lavoro più esteso sopra i suddetti codici napoletani, non vorrei però tralasciare qui qualche complemento a quanto è stato detto.

Importante è la notizia che devo al prof. A. Goldschmidt, dell'esistenza al convento de La Cava di un codice, appartenente probabilmente alla scuola dalla quale uscì la bibbia berlinese.

Infatti il sistema decorativo che impronta tutte le miniature napoletane da noi illustrate, appare abbastanza sviluppato nello *Speculum Hystoriale*, che fu miniato per Phylippus de Xaya, cancelliere di Roberto il savio e abate della Cava, nel 1320. Vi si trovano consimili intrecciamenti di nastri, foglie rabescate e figure grottesche. Ed in mezzo ai motivi senesi nell'ornamentazione marginale vi appaiono usati, secondo il gusto francese, lo spino, l'edera e talvolta foglie di quercia. Dello stesso miniatore non conosco che un altro lavoro il *Rationale Duranti* del British Museum (Ms. add. 31,032).

L'arte del miniatore della corte di re Luigi si ravvicina per l'ornamentazione, non per le figure, all'arte dei manoscritti probabilmente miniati nella badia de La Cava, e per tal modo si rivela eclettica sotto tutti

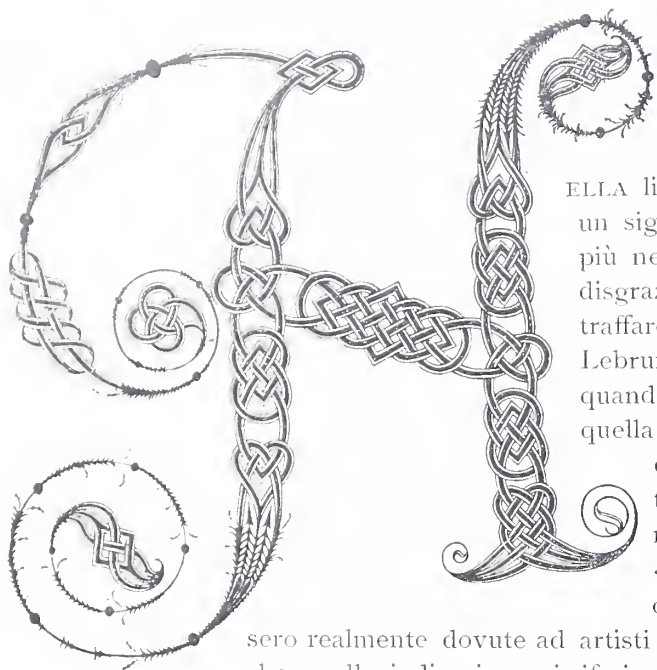
i rapporti. Ultimamente ho ritrovato un altro suo prodotto in un manoscritto insignificante e mal conservato, un Salterio della Biblioteca vaticana (Vat. lat. 8183).

Max Dvorak ha giudicata opera della scuola napoletana, la bibbia della biblioteca della corte di Vienna n. 1191. Fra centinaia d'illustrazioni di diversi pittori ne ho scoperto alcune, eseguite dal nostro miniatore, cioè poche scene della vita di Giuseppe, e tutte le miniature del Salterio. Quest'ultimo che stranamente fa seguito al Nuovo Testamento, si rivela al primo colpo d'occhio, come una variante del Salterio della Bibbia berlinese del « Magister Johannes ». Più della metà di queste miniature mi sembra siano state aggiunte sullo scorcio del Trecento; fra l'altre anche quelle dell'Apocalisse, le quali, salvo qualche cambiamento, sono nell'insieme la ripetizione del noto ciclo. Il calligrafo di questa bibbia si chiama pure Johannes.

Da ultimo, rammento ancora un articolo interessante di Max Dvorak intitolato: *Influenza bizantina sulla miniatura italiana*, che venne alla luce nel VI fascicolo complementare, delle pubblicazioni dell'istituto austriaco per le ricerche storiche, nel 1901. Sono perfettamente della sua opinione nell'accettare l'influenza della miniatura senese sulla napoletana. La discrepanza del mio parere intorno ad alcuni codici, attribuiti da quell'indagatore benemerito a' senesi, chiarirò altrove con fondate ragioni, mentre rimetto ad un altro lavoro lo studio degli ultimi seguaci della nostra scuola.

# I PRIMITIVI FRANCESI

## « L'OUVRAIGE DE LOMBARDIE »



ELLA lingua francese il termine « Rinascenza » che sembra avere un significato chiarissimo, è in realtà il più indeterminato, il più nebuloso che si possa dare. Se con esso vuolsi indicare la disgraziata idea che spinse i nostri antichi maestri gotici a contraffare gli italiani, e che condusse all'arte impersonale di un Lebrun, la Rinascenza apparve non nel XVI, ma' nel XIV secolo, quando fra le altre sue fantasie, il duca di Berry ebbe anche quella di procurarsi non le opere genuine italiane, puro prodotto d'Italia, ma i prodotti di un certo qual compromesso tra le opere francesi e le italiane, di un connubio di elementi eterogenei che nel linguaggio del tempo è detto « l'ouvrage de Lombardie ». Per lungo tempo credemmo

che le opere così designate negli antichi inventari fossero realmente dovute ad artisti meridionali, ma perseveranti ricerche ci hanno provato che quella indicazione si riferiva alla maniera, all'aspetto generale dell'opera d'arte, non al suo luogo di origine. V'è tal artista francese che dipinge in « ouvrage de Lombardie »: a questo scopo gli basta di adoperare i colori vivaci e smaglianti, i toni bianchi, certi partiti di decorazione e di architettura tolti a prestito ai Lombardi, ai Toscani od anche ai Romani; di qui la fisionomia tutta caratteristica per colore e per disegno delle miniature che ora ognuno si accorda nell'attribuire ai fratelli de Limbourg.

Giudicando soltanto alla stregua dell'impressione visiva — mezzo pericoloso e pieno di singolari illusioni — i più esperti critici erano giunti ad attribuire ad artisti italiani la massima parte delle miniature delle celebri *Heures* di Chantilly; e tuttavia ivi l'arte del Nord si tradiva nella preoccupazione del naturalismo, della caricatura, dell'ironia, tanto rara in Italia: l'architettura, le suppellettili, gli accessori vi apparivano quasi sempre interamente gotici: in ogni parte vedevansi i pinnacoli propri del Nord e il sistema di fortificazione particolare alle nostre contrade. Ma per chi non si fonda che sulle impressioni dell'occhio, tutti questi dati di fatto non hanno che scarso significato, sì che quando Leopoldo Delisle indica i fratelli Limbourg come *probabili* autori delle miniature delle *Très riches Heures* di Chantilly,<sup>1</sup> i partigiani dell'arte italiana non esitano a credere che quegli artisti siano andati a studiare a Roma ed a Firenze.

L'aver trascurato i particolari delle opere d'arte, e le date, e ogni altro argomento,

<sup>1</sup> Questo capolavoro, acquistato in Italia dal duca d'Aumale, sarà tra breve pubblicato in facsimile da P. Durrieu.





*L'ARTE*. VIII, fasc. I.

Fototipia Danesi - Roma.

# L'ADORAZIONE DE' MAGI

*Très riches Heures* - Biblioteca di Chantilly





spinse un'intera scuola di critici a trovare nell'Italia la spiegazione di tutto. E nel caso presente ciò diede luogo a un curioso errore. Alcuno che nelle *Très riches Heures* del duca di Berry, lo splendido manoscritto del duca d'Aumale, osservò un'*Adorazione dei Magi* assai simile a quella di Gentile di Fabriano, pensò di avere in mano la prova dell'influenza italiana. Orbene, il dipinto di Gentile reca la data del 1423 (e gli eroi vi appaiono in fogge originarie francesi) mentre la miniatura di Chantilly fu eseguita, al più tardi, nel 1415, a otto anni di distanza! Adunque o Gentile stesso ha eseguito la miniatura o non ha fatto che interpretarla: ma averla eseguita non può, poichè essa, secondo il Delisle, è dovuta ai fratelli de Limbourg. Tale constatazione dà qualche noia a uno degli storici del duca di Berry, al De Champeaux, alquanto partigiano dell'Italia: egli non fa nessuna supposizione, ma ben dà a vedere che poco gli talentano i fratelli Limbourg. Altri ha pensato — e forse ha scritto — che nulla impedisce di credere che Gentile abbia lavorato pel vecchio mecenate francese, pel duca di Berry. Sì: ma questo puro italiano non avrebbe mescolato elementi francesi nella composizione della sua miniatura! Si risponderà che nel 1423 egli vestì i suoi *Re Magi* con le fogge che vide usate dai nostri signori dal 1400 al 1410: ed è vero; ma se è sua la miniatura dell'*Adorazione* a lui stesso vanno attribuite le più belle pagine delle *Très riches Heures*, miniate in uno stile assolutamente identico. Nel manoscritto, si osserverà, vi sono realmente due distinte *Adorazioni*, nell'una si vede in lontananza una città indeterminata ma l'altra ha nello sfondo una veduta di Parigi con Montmartre, Nôtre Dame, la Sainte Chapelle ed il castello di Bicêtre: <sup>1</sup> Gentile adunque o dovette venire a Parigi o dovette possedere documenti singolarmente precisi per l'ideazione dei luoghi.

Invero io non posso credere che il duca di Berry potesse appagarsi di un simile lavoro eseguito a distanza di 300 leghe, e per il quale egli avrebbe dovuto attendere il beneplacito di un artista straniero.

Ma a che tale discussione se le miniature sono l'opera di uno dei fratelli Limbourg, di quel Pol il cui nome appare in testa della notizia fornitaci da Leopoldo Delisle?

Un fatto che mi ha sempre meravigliato è come Robinet d'Étampes, familiare del duca, in giornaliero contatto col principe e coi suoi artisti preferiti, ch'egli conosce tutti nelle loro vicende, non menzioni mai nei suoi inventari i Limbourg, nè attribuisca ad essi alcun manoscritto: tale singolarità fu osservata anche da J. J. Guiffrey nella sua *Introduzione* agli inventari del duca.<sup>2</sup>

La notizia intorno ai fratelli Limbourg, che dal Delisle fu riferita ad un manoscritto, venne scoperta da Gabriele Peignot; nella sua concisione essa appare ben chiara: Paul o Pol de Limbourg e i suoi fratelli, miniavano al momento della morte del duca, alcune pagine di un manoscritto ricchissimo, le *Très riches Heures*, ch'essi lasciarono incompiuto; <sup>3</sup> « plusieurs cahiers — dice la postilla — d'unes très riches Heures que faisoient Paul et ses freres très richement historiés et enluminez ».

Senza dubbio vi sono molte ragioni per riferire questa notizia al Libro d'Ore di Chantilly, in favore di Pol, il pittore ufficiale del duca (o, a meglio dire, uno dei pittori ufficiali: chè altri ve n'erano) e prima fra tutte il fatto che il manoscritto restasse incompiuto come appunto le *Heures* di Chantilly; poi, ch'esso non fosse opera di un solo artista, bensì di diverse mani: ciò che appunto si ritrova nel ms. di Chantilly; infine che il duca, per quanto uomo magnifico, non avrebbe fatto eseguire un manoscritto pari in bellezza a quello di Chantilly, un altro libro di *Très riches Heures*, senza che ne restasse una qualche notizia: e nessuna notizia ne è rimasta.

<sup>1</sup> La prima è al fol. 51, la seconda al fol. 52 del ms. di Chantilly: ambedue sono della mano del medesimo grande artista che compose le grandi miniature del codice.

<sup>2</sup> Pag. LXXVIII.

<sup>3</sup> Cfr. L. DELISLE in *Gazette des beaux-arts*, XXIX, 403.

Se adunque i fratelli Limbourg sono gli autori del manoscritto di Chantilly conviene ritenere ch'essi abbiano visitata l'Italia, che vi abbiano dimorato e che senza nulla perdere della propria personalità fiamminga o francese, tutti e tre siansi resi padroni dei motivi artistici milanesi sì da poter essere confusi con gli artisti italiani.

Intorno a tutto ciò sorgono in me dei dubbi di due specie. È proprio dimostrato sino alla certezza, che la notizia del libro delle *Très riches Heures* si riferisca al manoscritto di Chantilly? O, come alcuna volta avvenne, il redattore dell'inventario non avrebbe forse in quel luogo scritto un nome per un altro? Nella necessaria fretta della compilazione di tali rapidi cataloghi, redatti per lo più da persone indifferenti, una notizia gettata alla ventura poteva essere accolta e definitivamente registrata. Così ho osservato delle note riguardanti Francesco Clouet, detto Janet, che lo indicano come intento a dipingere quadri ancora due anni dopo la sua morte! E di tali errori ve ne sono di famosi e recenti in cataloghi contemporanei.

Tuttavia l'indicazione dell'inventario non manca interamente di fondamento: Pol e i suoi fratelli esistettero; il loro nome de Limbourg designa forse la città donde essi venivano, come anche i loro prenomi di Pol, Hennequin ed Hermann ci farebbero supporre. Un atto, sovente citato, degli Archivi nazionali li mostra nel 1412 come pittori e valletti di camera del duca di Berry e li indica coi nomi di Paul, Hermand e Jehannequin,<sup>1</sup> un gruppo di nomi poco frequenti fra noi. Soprattutto il nome di Hermann non è comune: esso potrebbe corrispondere al nostro Armand se unito a de Limbourg non costituisse una chiara designazione d'origine straniera. I francesi deformarono quei prenomi e Pol divenne ora Polequin ora Baulequin; di Jehannequin si fece Hennequin, Jehannequin, Jeannin; Hermann si mutò in Hermand e forse in Armand.

Nel 1397 presso il duca Filippo di Borgogna trovasi un pittore venuto di Gheldria e chiamato Hennequin o Jean Maelwael; egli succede a Jean de Beaumetz nella sua qualità di pittore ufficiale, a Digione; dipinge su tavole, eseguisce affreschi ed imprime il fondo dei suoi quadri per mezzo del rame ch'egli stesso intaglia. I registri dei conti gli danno i nomi di Malonel, e persino di Manuel. Ei non è punto quell'imbrattatore del quale Crowe e Cavalcaselle parlano con il disprezzo loro abituale per ogni artista non italiano. Hennequin Maluel o Malouel morrà nel 1412 dopo aver condotto in moglie una borgognona, Eloisa Amiot, e averne avute due figliuole. Dal duca, che aveva comprato al pittore per 300 lire una casa a Digione, la vedova riceve ancora nel 1421 una pensione di 120 lire, tratte dalla salmeria di Salins.

Se il Malouel morì nel 1412 può credersi ch'egli avesse almeno 50 anni: doveva adunque averne all'incirca 35 quando entrò al servizio del duca e, approssimativamente, può supporre ch'egli fosse nato tra gli anni 1350 e 1360.

Nel 1402 egli ha un compagno che viene indicato col suo stesso nome di Malouel e col prenome di Pol o Polequin; ambedue lavorano per il duca di Borgogna una bibbia che si volle identificare col ms. 167 della Biblioteca Nazionale di Parigi, ciò che non è possibile, per essere certamente quel manoscritto anteriore al 1402.<sup>2</sup>

Hennequin Maluel (o Malouel) ed il suo compagno Polequin avevano alcuni giovani parenti che, intorno al 1395, eransi recati a Parigi per lavorarvi nell'arte dell'orafo: erano due fratelli quasi ancora fanciulli, di circa quattordici anni. La pestilenza cacciò da Parigi i due giovinetti, i quali, mentre ritornavano insieme in patria, attraversando il Brabante, vennero catturati da quei di Bruxelles che imposero loro una taglia: essendo i due fanciulli orfani del padre e con la madre povera, il duca di Borgogna pagò, nel 1400, i 55 scudi

<sup>1</sup> Arch. Nat., KK. 258, fol. 51 verso: « Paulo de Limbourg et Hermand et Jehannequino, ipsius fratribus, et valetis camere dicti domini ducis, per modum pignoris et securetatis summe mille scutorum auri, etc. »;

il duca di Berry dà loro un rubino in pegno di una somma di 1000 scudi (1412).

<sup>2</sup> DE CHAMPEAUX et GAUCHERY, *Travaux d'art du duc de Berry*.



della loro taglia. L'atto del riscatto così li menziona: « Hermant Maluel et Jacquemin Maluel freres, jeunes enfans et nepveus de Jehan Maluel peintre et varlet de chambre du duc de Bourgogne ».<sup>1</sup>

Si noti bene come qui si ritrovino due dei prenomi dei fratelli de Limbourg, Hennequin e Hermann, mentre d'altra parte Polequin trovasi già presso lo zio Jean Malouel. Ecco adunque di bel nuovo riuniti i tre nomi di Polequin, Hennequin ed Hermann, ciò che sarebbe soltanto una curiosa coincidenza se il nome de Limbourg altrove unito a quei prenomi non presentasse la cosa in altro aspetto. Per coloro che redassero l'atto del riscatto la Gheldria era una regione remota; essi trovavansi più vicini alla città di Limbourg, nel circondario di Verviers, che il duca Giovanni di Brabante aveva assediata nel 1388. Il nome de Limbourg doveva essere (come, p. es., nelle designazioni di « Jean d'Orléans », « Jean de Paris ») un nome indicante l'origine mentre il nome patronimico vero era Malouel o Maelwael.

Possiamo supporre che Polequin, il maggiore dei tre fratelli, alla morte del padre si fosse recato a Digione presso lo zio mentre i suoi fratelli, di 14 o di 15 anni di età, nel 1398, attendevano a Parigi ad imparar l'arte del cesello e dell'incisione.

Nel 1403 e 1404 i due minori fratelli sono circa ventenni, e giacchè essi erano stati riscattati dal duca di Borgogna, è da credere che uno di essi sia colui che insieme con Pol è menzionato nell'atto (1402-1403) citato dal signor de Champeaux: « a Polequin Manuel, et Janequin Manuel enlumineurs lesquelz Monseigneur (*il duca di Borgogna*) a fait retenir pour faire les ystoires d'une tres belle et tres notable bible qu'il avoit depuis peu fait commencer. Iceux Janequin et Polequin ne pourroient se louer a aultres que mondit seigneur, mais entendre et besongner seulement a l'ouvraige d'icelle... etc. ».

Come dalla corte di Borgogna, Pol, Hennequin ed Hermann passassero al duca di Berry, è cosa evidente.

Quando Filippo l'Ardito venne a morte (1404), Giovanni di Berry era nel suo più bel periodo di collezionista, eppure i fratelli Limbourg non sono menzionati presso di lui prima di quell'anno. Da ciò mi pare che derivi come necessaria conclusione che Pol, Hennequin e Hermann, i « trois freres enlumineurs » siano i nipoti stessi di Jean Malouel. Lo zio restò in Borgogna ove continuò a lavorare per Giovanni *senza Paura*; i nipoti ritornarono a Parigi, alla città che già conoscevano e dove avevano appresa l'arte loro. Tutto ciò mi pare non offra dubbio di sorta.

Ove tali conclusioni vengano accolte, sembra che si debba ammettere che i giovani fratelli Malouel nulla abbiano appreso dall'arte al loro paese, e che Uberto van Eyck non sia stato il loro Mentore. Già prima dell'anno 1398, poichè non accompagnò a Parigi i propri fratelli, Pol doveva trovarsi a Digione: egli morì al tempo della giovinezza di Giovanni van Eyck, nel 1430, almeno in età di cinquanta o di cinquantacinque anni, come si può credere. In tal caso egli doveva contare almeno venti anni nel 1398, e ventisei nel 1402-1404 all'epoca della sua attività di miniatore presso il duca di Borgogna. Tutte queste considerazioni rendono assai verosimile che i tre fratelli de Limbourg ed i tre Malouel siano le stesse persone, ciò ch'è anche confermato dall'identità dei prenomi, rari ed inusitati in Francia.

Orbene, se i fratelli Limbourg-Malouel studiarono a Parigi e a Digione presso il loro zio, e passarono poi presso il duca di Berry, se miniarono le *Très riches Heures*, donde trassero gli elementi lombardi della loro opera? Quando poterono essi recarsi in Italia? Tra il 1404 e il 1410, nell'epoca in cui si trovavano presso il duca di Berry? Ciò non sarebbe per sè impossibile; in quei sei anni, sia ch'essi fossero inviati dal duca d'Orléans nei suoi dominî di Asti, sia che si recassero a Firenze ed a Roma, i tre fratelli Limbourg avrebbero potuto assimilarsi l'arte italiana, il procedimento coloristico, i temi giotteschi della composizione. Ma a tale scopo era proprio necessario ch'essi varcassero le Alpi?

<sup>1</sup> DEHAISNES, III, 179.





Miniatura francese del sec. xv: San Gerolamo. Bibbia (Fondo francese, n. 166)  
Biblioteca Nazionale di Parigi



\* \* \*

La Biblioteca Nazionale di Parigi possiede una mirabile bibbia moralizzata (Fondo francese, n. 166), incompiuta anch'essa, la quale, come le *Très riches Heures* di Chantilly, venne in possesso di stranieri che vi aggiunsero i propri stemmi e la diedero ad ultimare ad artisti di secondo ordine. Questo manoscritto, che non gode della fama che si merita, sembra assai vicino di fattura al celebre libro di Chantilly, per certe somiglianze che il De Champeaux già ebbe a segnalare, senza tuttavia trarre da tale fatto tutto il partito possibile. Sul foglio di guardia del codice uno degli artisti della prima parte, un tecnico squisito e incomparabile, tracciò un grande disegno di un San Gerolamo, modello senza dubbio di un mirabile reliquiario, poichè l'artista ebbe cura di delineare i piedi di sostegno dell'edicola entro la quale sta assiso il santo. Questo *San Gerolamo*, che è ripetuto nelle piccole miniature del manoscritto, e che si ritrova, in una posa quasi identica, nelle *Très riches Heures* di Chantilly, è una di quelle creazioni franco-lombarde (ma più francesi che lombarde) che il duca di Berry prediligeva. Gli inventari chiamano « ouvrage de Lombardie » (così come noi ora diremmo « di maniera lombarda ») tutte le opere concepite in un certo stile bastardo ove si ritrova l'innegabile influenza dell'arte di Parigi nelle composizioni, di Sluter e degli scultori nel drappeggio, degli artisti lombardi in certi motivi di architettura e di colorito.

Il disegno iniziale del ms. 166 non è soltanto in foggia di reliquiario, esso è anche opera di un artista abituato a lavori di oreficeria: tutto vi è di una precisione, di una finatezza impareggiabile. Le figurine di santi che dominano in alto, derivano dai profeti del *Bréviaire de Belleville* e da quelli del *Pozzo di Mosè* dello Sluter. Se adunque i Limbourg appresero l'oreficeria a Parigi, se essi si trovarono a Digione presso il loro zio Jean Malouel, è ben verosimile che il manoscritto n. 166, sì estremamente somigliante in certe parti alle *Très riches Heures* ad essi attribuite sia opera loro. Che se non si voglia credere che i Limbourg siano le stesse persone che i fratelli Malouel, bisognerà pur sempre supporre che essi siansi recati in Italia ed a Digione.

Il signor Bernardo Prost, cui l'arte francese deve i suoi più preziosi documenti, pubblicò dai conti degli Archivi di Digione una curiosa notizia<sup>1</sup> alla quale noi dobbiamo dare la massima importanza: è una nota che riguarda una bibbia moralizzata, quale il ms. 166, scritta anch'essa in latino ed in francese, che il duca di Borgogna faceva eseguire quando lo sopraggiunse la morte, e ch'egli lasciò per testamento al duca di Berry.

« A Jacques Raponde la somme de LX frans d'or lesquelz de commandement de feu Mgr le duc que Dieu pardoint (*Filippo l'Ardito*, † 1404) et par ordonnance de Maître Jean Durand ycelluj Jacques bailla et delivra pour faire ystorier la Bible en latin et en François, laquelle mondit seigneur a donnée a Mgr de Berry aux personnes qui s'ensuivent:

c'est a savoir a Imbert Stanier enlumineur XXIV francs le 1<sup>er</sup> jour de mars mil cccc et iii. *Item* le III<sup>e</sup> jour du mois ensievant a Jacques Cone peintre XX francs. *Item* à Haincelin de Haguenot enlumineur le XXVII<sup>e</sup> jour de mars mil cccc et quatre, XVI francs ».

Ecco un principe il quale, a quanto si dice, ha al proprio servizio i maggiori artisti d'Europa, e che pur si rivolge a un italiano dimorante a Parigi per l'illustrazione di una bibbia moralizzata. Quel Raponda, del quale parla il documento, è persona nota: al pari del suo compaesano e collega Pietro Sacco, detto di Verona, egli era uno di quei impresari che stabilitisi in Francia, esercitavano ogni mestiere, anche, dandosene il caso, quello di spia. Il Raponda impiegò al lavoro Imbert Stanier: in costui senza stento può riconoscersi un piemontese, Umberto Stanieri forse. Jacques Cône o Coëne, compagno dello Stanieri, era illustre, come vedremo, ed aveva viaggiato in Italia: egli era un fiammingo venuto a Parigi da Bruges. Hancelin di Haguenau (Hans, forse) infine è alsaziano: egli ha forse anche il nome di Jean d'Allemagne o Jean l'allemand o altro simile.

<sup>1</sup> *Archives historiques*, 1<sup>o</sup> giugno 1891, pag. 337.

Il de Champeaux non consentiva a riferire la postilla della quale parliamo al ms. 166 della Biblioteca Nazionale, asserendo che tale manoscritto essendo incompiuto non poteva essere stato donato al duca di Berry: una ragione di poco conto invero, poichè il duca di Borgogna morendo lasciava in testamento il manoscritto nello stato nel quale esso trovavasi, ancora in mano dei miniatori, forse senza averlo veduto mai.

Verosimilmente il manoscritto, come le *Très riches Heures*, passò in proprietà del duca di Savoia: allora, circa il 1450, un mirabile artista lo continuò. In altro luogo esposi la mia opinione che tal parte del lavoro sia dovuta a Jean Foucquet giovane: il de Champeaux la crede invece opera di Roger La Pasture.<sup>1</sup> Certo si è che il manoscritto appartenne alla famiglia de Longwy, quindi ai Vallier Poitiers e alla grande siniscalca Diana di Poitiers: ciò forse per dono del duca di Savoia. È anche indiscutibile che una parte del codice fu continuata dal medesimo mediocre artista che dal duca Verde, genero del duca di Berry, ebbe l'incarico di ultimare le *Très riches Heures* di Chantilly: la fortuna mantenne per tal modo uniti i due manoscritti che ambedue emigrarono dal tesoro dei duchi di Savoia sulla fine del XV secolo.

Bisogna anzitutto riconoscere che il principio del ms. 166, sino al folio 40 circa, è dovuto a tre o quattro diverse mani. La prima maniera, abilissima, è più ieratica, intimamente italiana per tendenze e per colore, ma di disegno alquanto duro: essa potrebbe bene attribuirsi al primo miniatore menzionato nella postilla, a Imbert Stainier, che pur fu molto abile; nè vi sarebbero per costui difficoltà in ammettere ch'egli adoprassse «l'ouvrage de Lombardie», giacchè il nome suo sembra designarlo come piemontese. La seconda mano, più abile, più audace e deliziosamente naturalistica, è nordica di certo: gl'Italiani non erano dotati in quel tempo di una tale grazia nè di una simile ironia. Il tono cremaceo delle miniature è qui diverso da quanto noi conosciamo in opere anteriori; ha appunto le medesime note che le più belle miniature delle *Très riches Heures*. Qui potremmo vedere l'opera del pittore fiammingo Jacques Coëne o Cône. Una terza mano, che lavora su disegni del secondo artista, si mostra più pesante, più rigida; potrebbe essere di Hans de Haguenau. Orbene, la parte del manoscritto che vorrei attribuire a Jacques Coëne è precisamente quella in cui ritrovansi scene che furono riprodotte nelle *Très riches Heures* di Chantilly quasi senza alcun mutamento: come nel *San Gerolamo* del fol. 18 delle *Heures*.

Ma anche un'altra serie di osservazioni e diversi fatti ci dimostrano l'assoluta identità che è fra il ms. fr. 166 della Biblioteca Nazionale e le *Très riches Heures*.

Per esempio, si può facilmente osservare come nei due manoscritti le foglie di acanto sulle colonnine gotiche non siano riprodotte come vere foglie ma appaiono foggiate a globo; forma peculiare che si ritrova anche, lo vedremo, in alcune miniature di un altro manoscritto del duca di Berry, nel *Libro d'Ore* di Torino, che furono credute opera di von Eyc.<sup>2</sup> Ma ecco qualche dato più decisivo. V'è nelle *Très riches Heures* di Chantilly (fol. 25) una *Creazione del Mondo* nella quale vedonsi Adamo ed Eva in atteggiamenti poco usati: Adamo sta ginocchioni, Eva è ritta in piedi. I medesimi atteggiamenti ritrovansi nella miniatura della *Creazione* nel ms. fr. 166. I bovi dell'aratro nella *Creazione* delle *Heures* di Chantilly, figurati in proporzioni più piccole del vero, si in rispetto alle altre figure, ritrovano simili nella seconda colonna del folio XIII del ms. fr. 166, identici anche nella forma affatto singolare delle corna. Una altra osservazione non meno importante è che nel ms. 166 (fol. XIV, col. 1<sup>a</sup>) si ritrovi copiato il carro del sole che vedesi al sommo di ogni pagina nel calendario delle *Heures* di Chantilly. Il serpente, con viso femminile, che tenta Eva, è identico nella miniatura della *Creazione* in ambedue i manoscritti. Una prova decisiva è pur

<sup>1</sup> Questa maniera s'inizia al fol. 40 *recto* sopra un disegno incompiuto dell'artista precedente, e giunge sino al fol. 47. Foucquet avrebbe eseguito 141 miniature (vedi CHAMPEAUX, pag. 161).

<sup>2</sup> P. DURRIEU, *Les debuts des Van Eyck* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, 1). Ne parleremo più oltre. Il ms. restò distrutto nell'incendio della Biblioteca di Torino.



questa: che la forma delle montagne, a spirale, peculiare agli artisti del ms. fr. 166, ritrovasi nella montagna che il miniatore delle *Heures* di Chantilly (fol. 161) ha figurato dietro il castello di Mehun sur Yèvre, nella miniatura della *Tentazione di Cristo*.

Per mezzo di Jacques Cône e di Imbert Stainier si possono spiegare meglio quelle influenze italiane che poco si comprendono nei tre fratelli «tedeschi», tutto il sapere dei



Il paradiso terrestre. *Très riches Heures* (fol. 25). Biblioteca di Chantilly

quali è di origine francese o fiamminga, poichè non pare ch'essi abbiano mai visitato altri paesi che la Borgogna e la Francia. L'assenza di caratteri stilistici fiamminghi nelle miniature della prima maniera, deriva dal fatto che Imbert Stainier mai non ebbe di essi alcuna idea. La seconda maniera, quella di Jacques Cône, è risolutamente franco-lombarda, e ciò per un

motivo facilmente afferrabile: Jacques Cône visse a Milano, vi lavorò, condottovi da un francese, vi si stabilì appunto come il Raponda si era stabilito a Parigi. Raponda, Pietro da Verona, Jean Aucher erano di quei mediatori, in allora assai numerosi, ch'ebbero per ufficio di richiamare nel luogo ove essi risiedevano, i più abili artefici. Jean Aucher conobbe Jacques Cône, mentre questi era a Parigi, attiratovi, come molti altri suoi compaesani, dal profitto più lauto e dallo spaccio più sicuro del loro lavoro. Lo Aucher, che venne in Francia per affari nel 1382, 1398 e 1411, incontrò Jacques Cône nel 1398: sapendolo molto versato nella manipolazione dei colori, gli domandò delle ricette<sup>1</sup>. La città di Milano che in quel tempo voleva costruire il suo Duomo, si rivolse allo Aucher per avere da lui un architetto-pittore che fornisse i piani: lo Aucher designò Jacques Cône ed un francese Jean Mignot, che vien detto di Compiègne, « Companiosus ». Ciò nel 1399. I due artisti si accordarono con la fabbrica del Duomo, e partirono: J. Cône doveva ricevere 24 fiorini, di 32 soldi, al mese per sè e pel proprio allievo; Jean Mignot, 20 fiorini.

Secondo i registri degli Annali della Fabbrica, i due artisti giunsero a Milano il giorno 7 agosto 1399, dopo un viaggio di sette giorni. L'apparizione di quegli stranieri spiaccò singolarmente agli architetti italiani, i quali s'ingegnarono di rovinare la reputazione dei due francesi che dopo aver fornito i piani dell'edificio, si apprestavano a decorarlo di pitture! Con un futile pretesto Jacques Cône venne congedato. Il Mignot rimase, ma assalito in mille modi ed accusato di abbassare troppo un capitello, fu alfine rinviato anche lui.<sup>2</sup>

Durante il tempo del loro soggiorno a Milano i due compagni poterono assimilarsi in qualche modo lo stile lombardo. A Milano essi conobbero un mediocre pittore, Giovanni da Modena, un'opera del quale è in possesso del conte Durrieu; conobbero pure un altro artista chiamato con un nome singolare per un italiano, Michelino da Vesucio, nome che verrà trasformato in Michelino da Besozzo, mentre potrebbe essere stato in realtà Michelin de Vesoul. Il nome di Michelino, inusitato in Italia, è tuttora uno dei più comuni a Vesoul. Non voglio insistere, ma domando soltanto perchè se si ritrova a Milano un Jean Mignot, non vi si potrebbe trovare anche un Michelin de Vesoul!

Si capisce in tal modo come « l'ouvrage de Lombardie », sì chiaramente designato nelle *Très riches Heures* e nel ms. 166 della Biblioteca Nazionale, abbia avuto per causa il viaggio a Milano di Jacques Cône e di Jean Mignot di Compiègne. Che se fosse dimostrato in modo indiscutibile essere le *Très riches Heures* opera dei Limbourg, in tal caso ammetterei che costoro siansi trovati a Parigi in relazione con la bottega del Raponda o di Pietro da Verona, ed abbiano ivi cercato di assimilarsi quegli elementi loubardi, dei quali il duca Berry mostrava di compiacersi tanto. Ma la nota inventariale riferentesi alle *Très riches Heures* mi è sospetta: il semplice errore di un copista, ed ecco ordito *ad eternum* l'inganno; poichè i posterì non faranno che ripetere e consacrare il primo errore! Certo sì è che l'artefice delle *Très riches Heures*, il miniatore del calendario, fu un grande artista; egli partecipò anche all'esecuzione del manoscritto 166, eseguì la miniatura finale delle *Petites Heures* della Biblioteca Nazionale (ms. lat. 18,014).<sup>3</sup> Orbene, a seconda delle notizie che possediamo, i Limbourg non ci appaiono sotto un aspetto così bello, laddove Jacques Cône e Jean Mignot ci sono presentati come artefici perfetti. Non si dimentichi come il Cône possedesse nella propria arte la più ampia scienza tecnica; ce lo dice lo Aucher nel già menzionato manoscritto di Lebègue: Jacques Cône fornisce ricette di colori da servire su carta, su pergamena, su tela, su legno, su tavola gestata, « in sindone »; nel 1398, quando i Van Eyck erano appena nati, egli conosce l'uso dell'olio

<sup>1</sup> Lo scrivano parigino Jean Lebègue, che sul principio del xv secolo compilava un trattato sui colori, registrò in un manoscritto, ora conservato nella Biblioteca Nazionale (ms. lat. 6741, fol. 81 verso), le notizie che il Cône fornì allo Aucher.

<sup>2</sup> Tutte queste notizie furono estratte dal De Cham-

peaux dagli *Annali del Duomo di Milano* (I, pag. 197).

<sup>3</sup> Questa squisita miniatura, che richiama quella delle *Très riches Heures* rappresentante il duca di Berry a mensa, raffigura lo stesso duca che esce di palazzo seguito dai suoi cortigiani. Il duca ha una veste scura ed un berretto impellicciato.





La tentazione di Cristo. *Très riches Heures* (fol. 161). Biblioteca di Chantilly



San Matteo. *Très riches Heures*  
 Biblioteca di Chantilly

nella pittura. Se i Milanesi si risolsero a chiamarlo, con grande spesa, nella propria città, occorre credere che la fama di Jacques Cône avesse costretto gli Italiani a riconoscere, cosa allora non comune, la sua superiorità. Qualora il calendario delle *Très riches Heures* sia veramente opera di Jacques Cône, è verosimile che causa determinante di tanta fama sia stato il modo nel quale l'artista trattava il paesaggio.

Jean Mignot poi, « Companiosus » o « normannus » come vien designato dallo Aucher e dalla Fabbriceria di Milano, strinse relazioni con gli artisti lombardi. Nel 1411, secondo le notizie date dallo Aucher nel manoscritto di Lebègue, <sup>1</sup> egli stava con Pietro da Verona, presso il quale Jean Aucher andò a richieder gli la ricetta di un mirabile azzurro oltramarino che egli conosceva. Non forse l'azzurro, sì meravigliosamente bello, delle *Très riches Heures*?

Nè si dimentichi che Pietro da Verona, pel quale lavorano Jacques Cône e Jean Mignot, era il custode dei libri del duca di Berry, che egli trovavasi in Francia già da più che ventitré anni nel 1415, quando ebbe molestie e fu coinvolto in un affare di spionaggio. <sup>2</sup> Se non ci rimane notizia delle somme ch'egli pagò a nome del duca, ciò si può spiegare col fatto che i registri siano rimasti a lui e poi siansi perduti.

Confessiamo che tutte le osservazioni qui raccolte ed indicate rendono difficile l'ammettere senza discussione che i fratelli Limbourg possano aver eseguite le *Très riches Heures* di Chantilly. La fama e l'autorità di Jacques Cône e di Jean Mignot, il loro passaggio a Milano, il loro soggiorno a Parigi presso Pietro da Verona, le loro doti di artefici emeriti, di tecnici perfetti, ed insieme, la nota di un manoscritto composto da Jacques Cône nel 1404, quando ritornò d'Italia, e che in parte può essere di sua mano: tutte queste considerazioni danno valore all'opinione suesposta che le *Très riches Heures* siano probabilmente dovute a

lui ed al Mignot. Costoro dovettero importare presso il duca di Berry e consacrare quella maniera tra franca e lombarda che viene indicata come « ouvrage de Lombardie » per designare non già la provenienza, ma lo stile delle opere.

Quando Jacques Cône fece ritorno a Bruges, dopo il 1415, egli poté insegnare ai van Eyck certi segreti, certi metodi nuovi, l'arte della prospettiva aerea, per esempio, che il

<sup>1</sup> Biblioteca Nazionale, ms. lat. 6741, folio 39 verso.

<sup>2</sup> DE CHAMPEAUX ET GAUCHERY, *Les travaux d'art*, cit., pag. 133.



duca di Berry, col suo amore del naturalismo e del vero, gli aveva, per così dire, imposta.

Tutte queste sono opinioni mie personali, nè voglio farne articoli di fede; le presento agli studiosi sottoponendole umilmente alla loro riflessione. In verità è troppo poco verosimile che dei giovinetti quali i Limbourg, ancora sedicenni nel 1398, abbiano trovato prima dell'anno 1415 quella sicurezza, quella fermezza di maniera che vediamo nelle *Très riches Heures*.

Colui che compose la miniatura iniziale di questo mirabile manoscritto dovette eseguire anche delle pitture. S'egli è quel Jacques Cône che possedeva delle incomparabili formule ed una tecnica speciale, ci possiamo forse permettere di attribuire a lui certi quadri famosi dei quali ora si fa onore ai fratelli van Eyck.

\* \* \*

Giorgio Hulin ha già esposto parte di tali idee in un opuscolo intitolato: *Les Très riches Heures de Jean de France duc de Berry par Pol de Limbourg et ses frères*,<sup>1</sup> ma sfiorando soltanto, senza farne un profondo esame, alcune delle idee che abbiamo enunciato. Egli è uno spirito giovanile, ingegnoso, e — cosa che piace ai progressisti — cammina all'avanguardia: ci punzecchiò per la nostra indifferenza, ed aveva mille ragioni: oggi sembra che stiamo per scuotere la nostra apatia; forse potremo trascorrere oltre il giusto termine: Giorgio Hulin ci rispingerà sul retto cammino.

Dacchè è uscito il notevole studio del conte Paul Durrieu sopra le prime opere dei van Eyck,<sup>2</sup> mi ha continuamente preoccupato il pensiero di comparare le *Heures* di Chantilly col celebre manoscritto delle *Heures* di Torino recentemente pubblicato dal Durrieu in omaggio a Leopoldo Delisle.<sup>3</sup> Il manoscritto di Torino trovasi disperso in più parti: ve ne erano dei frammenti a Torino, disgraziatamente ora distrutti dal fuoco, altri ve ne sono presso la baronessa A. de Rothschild, altri nel Museo del Louvre. Alcune delle miniature del manoscritto originario furono eseguite dopo la morte del duca di Berry, per il conte Guglielmo IV di Hainaut-Hollande, nel 1416, come il Durrieu ha dimostrato inconfutabil-



San Luca. *Très riches Heures*  
Biblioteca di Chantilly

<sup>1</sup> *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1903.

<sup>2</sup> P. DURRIEU, *Les débuts de van Eyck* (*Gazette des beaux-arts*, 1903, I).

<sup>3</sup> *Heures de Turin. Quarantecinq feuillets à peintures provenant des « Très belles Heures » de Jean de France duc de Berry*. Paris, 1902.

mente. Il conte Guglielmo apparteneva alla parte Borgognona, ma aveva il proprio palazzo a Parigi; e sua figlia Jacqueline era sposa dal 1406 del delfino figlio di Carlo VI; egli medesimo era nipote del duca di Berry per parte della moglie Margherita di Borgogna, sorella di Giovanni *senza Paura*. Mediante documenti sicuri, il Durrieu è riuscito a stabilire che la principale miniatura del manoscritto fu eseguita tra il 1416 ed il 1417, anno della morte di Guglielmo IV: egli propende a crederla opera dei fratelli van Eyck. E invero molti raffronti potrebbero confermare l'opinione del signor Durrieu, se non ci fosse possibile di fare alcune osservazioni che riavvicinano interamente le *Heures* di Torino, nella parte attribuita ai van Eyck, alle *Très riches Heures* di Chantilly ed al manoscritto 166 della Biblioteca Nazionale.

Anzitutto — ciò fu anche osservato dal Durrieu — le prospettive aeree sono identiche a quelle del manoscritto di Chantilly, specialmente nel *Bacio di Giuda*, nella *Pietà*, nella *Preghiera di Santa Marta*, che è la miniatura più mirabile fra tutte, ove il mare, con un castello che ricorda quello di Douvres, fu dipinto da un artista impeccabile.

Inoltre, le architetture, specialmente nel *Cristo in gloria*, furono eseguite da un vero tecnico, ma dotato di abitudini particolari, sì ch'egli arrotonda in globi i fioroni al sommo dei pinnacoli, ed incava i piccoli pilastri appunto con lo stile stesso che vedesi nelle *Très riches Heures* e nel ms. 166.

Il piegar delle stoffe non è a spezzature (come è anche provato dal ravvicinamento proposto dal Durrieu fra le *Vergini* del manoscritto di Torino e quelle dell'*Agnello mistico* di Gand che la tradizione attribuisce ai fratelli van Eyck), ed ecco che caratteristiche appunto nel drappeggio delle miniature delle *Heures* di Chantilly e del manoscritto 166, sono appunto le pieghe morbide ed arrotondate. D'altra parte fra la miniatura rappresentante Guglielmo IV sulla riva del mare, proveniente dalle *Heures* di Torino e pubblicata dal Durrieu, e alcune miniature del calendario del manoscritto di Chantilly, poste a confronto, si troveranno delle singolari relazioni. Le figurine del fondo nella miniatura delle *Heures* di Torino sono le stesse che si vedono sulle rive della Senna nella miniatura del mese di ottobre nel manoscritto di Chantilly, e si ritrovano pure — notiamolo bene — insieme con le gazze che vedonsi nella miniatura, in un quadro celebre, nella *Madonna d'Autun* del Museo del Louvre.

Di certo sarebbe troppo audace il trascorrere ad affermazioni; giova appagarsi di richiamare l'attenzione su tali fatti e di cercare le spiegazioni di siffatte strane somiglianze. Non si potrebbe pensare che Jacques Cône, qualora dopo la morte del duca di Berry egli sia tornato a Bruges, sia passato al servizio del nipote del duca, di Guglielmo IV? L'oscurità che ricopre ancora la vita e le opere dei van Eyck, a malgrado di tutti gli sforzi fatti per ricostituirne lo sviluppo, la scarsità di documenti, l'impossibilità di distinguere la diversa attività dei due fratelli, e persino di provare ch'essi mai abbiano eseguito miniature, ci autorizza a intraprendere ricerche anche in nuove direzioni.

Invero, conosciamo noi almeno in qual modo Uberto van Eyck intendesse la natura? Lavorò egli da solo intorno all'*Agnello* di Bavon, soggetto ricavato dalla iconografia francese del XIV secolo, dagli *Apocalissi*, dalle tappezzerie? Ed anche (vedasi contraddizione!), se v'ha al mondo due opere che si rassomiglino, esse sono la *Madonna d'Autun* del Louvre e il *Canonico van de Paële* di Bruges: simili sono la Vergine, il Bambino, lo sfondo, la tecnica. Orbene, la prima opera è attribuita a Uberto, la seconda, con la data del 1436, a Giovanni van Eyck. L'autenticità della data — è vero — è così poco sicura quanto quella della iscrizione dell'*Agnello mistico* di Gand, ma le tradizioni sono pure da rispettare e io ne tengo conto. Se ammettiamo che la *Madonna d'Autun* sia di Uberto van Eyck, a lui pure bisognerà attribuire il *Canonico van de Paële*, la *Vergine col certosino* di Berlino e anche quella del signor Gustavo di Rothschild. Tutte queste opere sono ben diverse dai quadri attribuiti a Jean van Eyck: qui il paesaggio occupa una parte enorme, preponderante; e gli intendimenti dell'artista concordano appunto con quelli rivelatici dalle *Très riches Heures* di Chantilly.



Se spingiamo più oltre il confronto, converrà riconoscere che nelle *Heures* di Chantilly la miniatura del mese di gennaio col duca di Berry seduto a tavola fra i suoi ufficiali, vestiti appunto com'è il preteso Rolin nella *Vergine d'Autun* del Louvre, con la medesima acconciatura del capo, con le medesime stoffe dei vestiti, danno alquanto da pensare.

L'esecuzione del dipinto, la fattura meticolosa nella riproduzione degli accessori, delle stoffe, dei pannilini, e persino di un certo cestello di vimini, la preoccupazione talvolta meschina di non dimenticare nulla, sono appunto caratteristiche anche nel quadro del Louvre, nella *Vergine col certosino* e nel *Canonico van de Paele*. Le note degli inventarî mi sono sospette; tanto meno ho fiducia in iscrizioni recate dalle cornici, quale è quella del *Canonico van de Paele*: esse poterono svanire, essere poi ripassate, rifatte, ampliate con date e con notizie, con lodi degli artisti. A vero dire, talvolta l'iscrizione è troppo eloquente: i pittori d'un tempo avevano maggior discrezione.

Mi si dirà che cerco di distruggere senza ricostruire. Ma è forse necessario di ricostruire? Quelle opere meravigliose, checchè se ne possa dire, furono eseguite sotto l'ispirazione di pittori francesi, miste di un sentore di « ouvrage de Lombardie »; esse derivano dalla diretta influenza del duca di Berry e della nostra iconografia. In quanto al paesaggio nulla a noi poterono rivelare i van Eyck, poichè ad essi certamente non sono dovuti i quadri sopra menzionati che pur contengono paesaggi notevolissimi.

Io insisto su Jacques Cône come autore di quelle opere. Quanto noi sappiamo intorno a questo artista ha ben altra precisione dei racconti leggendari sui van Eyck. Forse che il Durrieu non ha pur di recente dimostrato che la firma di van Eyck in un quadro della collezione del duca di Devonshire è una impudente falsificazione?<sup>1</sup> E ben altre falsificazioni vi sono! Jacques Cône era di certo un grande artista, un maestro, prima del 1399; egli dimorò in Italia, lavorò per il duca di Berry in una bottega parigina; dimenticato poi, misconosciuto, conviene ora ricercarlo negli archivi.

E ancora voglio insistere fortemente sopra una certa minutissima particolarità: il miniatore del calendario delle *Très riches Heures* amava dipingere delle gazze; e anche nel quadro della *Vergine d'Autun* si vedono dipinti tali uccelli. Forse qualche giorno esporrò le ragioni che mi fanno pensare all'opera di Jacques Cône dinnanzi al ripetersi di queste gazze: per ora non sono ancora ben certo di questa singolare maniera di firmare, ma desidero di segnalarla per primo.<sup>2</sup>

Quando la storia dei van Eyck sarà stata liberata da tutte le posteriori interpolazioni, quando la cronica artistica delle Fiandre sarà stata convenientemente purgata di tutte le fiabe che ne costituiscono il fondo, forse il cittadino di Bruges, parigino e lombardo, Jacques Coëne o Cône, ci si rivelerà come un collaboratore dell'*Agnello mistico*, di quel singolare mosaico di maniere, di tecniche e d'intendimenti diversi. Non bisogna dimenticare ch'egli erasi recato a Milano non soltanto per edificarvi il duomo, ma anche per decorarlo di pitture; egli è un pittore che merita di esser meglio conosciuto: la sua biografia ci può procurare, lo spero, qualche sorpresa.

\* \* \*

L'« ouvrage de Lombardie » indicato in più luoghi degli inventarî del duca di Berry, e specialmente a proposito del *Giuseppe* che si magistralmente fu ultimato dal Fouquet (opera della quale il signor Yates Thomson ha ritrovato non è gran tempo il secondo volume), l'« ouvrage de Lombardie » è quello stile particolare che fu elaborato a Parigi nelle botteghe di Raponda e di Pietro da Verona mediante il commercio costante di costoro con

<sup>1</sup> P. DURRIEU, *Communication à la Société des antiquaires de Paris*, 26 settembre 1902.

<sup>2</sup> Il conte Durrieu crede di aver scoperto un ma-

noscritto miniato dal Cône: attendiamo con vivo interessamento le sue conclusioni.

l'Italia. In ugual modo Jean Aucher introdusse in Lombardia l'« *ouvrage de France* » (a giudicarne da un passo di Jean d'Arbois) di Jacques Cône, del Mignot, di Michelino da Besozzo (de Vesoul) e di molti altri ancora. L'« *ouvrage de France* » diede all'Italia il naturalismo di Gentile e del Pisanello precisando certi elementi, che vagavano ancora incerti nell'opera dei loro predecessori.

Quando Jean Fouquet adatterà alle proprie abitudini gotiche « *l'ouvrage de Lombardie* » egli non avrà la rivelazione dello stile toscano soltanto per mezzo del suo viaggio a Roma, ma anche, forse a Bruges, mediante i suoi rapporti coi Limbourg e coi tanti altri che erano intenti a diffondere le medesime formule.

Molto ancora resta a fare per dimostrare la reciproca compenetrazione dell'Italia e della Francia. Per noi gli inizi di un tale accordo furono circa l'anno 1380: il duca di Berry, il duca di Borgogna, i papi di Avignone prepararono questo movimento con l'inviare i propri artisti in Italia e con l'accogliere in Francia gli artisti italiani.

Aucher, Pietro da Verona, il Raponda, personaggi secondari, servirono di intermediari; e non solo per la pittura, ma per l'oreficeria, per l'architettura, per la scultura, per la tappezzeria.

HENRI BOUCHOT.

---





Fig. 1 — P. e J. dalle Masegne: Tomba supposta del lettore Pini. Bologna, Museo Civico

## LA SCULTURA VENETA A BOLOGNA

(FINE DEL XIV - PRINCIPIO DEL XV SECOLO)



ACOBELLO e Pier Paolo dalle Masegne nel 1388 eseguirono il grande politico marmoreo dell'altar maggiore in San Francesco a Bologna: nella base o predella, le istorie del santo; dalle parti, due torricciuole limitanti molte nicchie con santi in due ordini, separate da pilastri, chiuse superiormente da cuspidi. Ne' pilastri, che rinfrancano le nicchie, vi sono altri santi, meno ne' due di qua e di là dalla rappresentazione mediana, adorni dagli angeli con il liuto, la zampogna, l'organetto e la viola. Nel mezzo, in una gran nicchia, la Incoronazione della Vergine, e, al disopra, il Padre Eterno incoronato. Sopra i due ordini delle immagini sacre, spuntano pinacoli, ciascuno con il busto di un profeta, ma, nel mezzo e ai lati, s'impostano edicolette col gruppo della Vergine col Bambino, e con le figure della Vergine Annunciata e dell'arcangelo Gabriele. Sopra le edicolette s'innalzano altri pinacoli crestuti, che reggono nel mezzo il Crocefisso fiancheggiato dalla Vergine e da Giovanni, nei lati un angelo che suona una tuba.

L'arcangelo dell'*Annunziata* stende la destra, e l'ampio manto si drappeggia giù dal braccio steso, come ne' Pisani non si vide mai. I santi protendono le teste, quasi in ascolto delle preghiere de' mortali. Escono dai cespi al sommo delle piramidi i profeti, e s'inchinano divoti; sospingono le belle testine gli angeli sorridenti dalle cuspidette. Ma più di tutto sorprende per la grazia gentile la Vergine col Bambino nell'alta edicoletta mediana, in mezzo alla selva de' pinacoli, dove salgono su, come da patere di candelabri, i profeti coi loro cartelli arrotolati. Da cuspidi a cuspidi, da merletto a merletto, da punta a punta, sale il pensiero sino al sommo, al Crocefisso che si estolle tra la Vergine pia e Giovanni.

Quale è la parte che ebbe ognuno dei due fratelli in questa opera mirabile? Uno di essi rappresenta figure dinoccolate, forme spioventi, con le vesti che sembrano scivolare lungo i corpi; l'altro, imagini più squadrate, forme più rigogliose, dai capelli fini, leggieri e ondulati, dalle vestimenta sottili e più liberamente mosse. La Incoronazione, la Vergine col Bambino, i santi a mezza figura (meno Dio Padre che sta loro nel mezzo) appartengono quasi tutti al migliore maestro; mentre il resto devesi attribuire all'altro, più vinto dalla maniera nordica, più lungo e più stretto, e rude. Si disegna già ne' santi dell'altare di Bologna il tipo burbero degli apostoli di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne, quali si vedano nell'iconostasi della

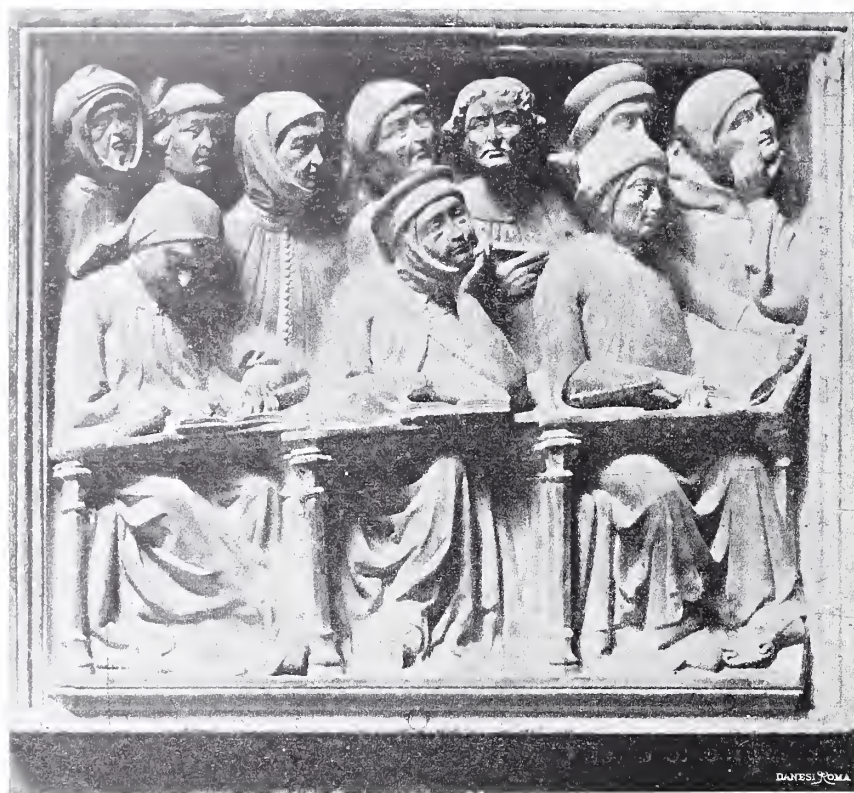


Fig. 2 — Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne  
Frammento dell'urna di Gio. da Legnano, Bologna, Museo Civico  
(Fotografia Cassarini di Bologna)

basilica di San Marco: tutti dalle mosse ardite, severe, soldatesche, che ispireranno più tardi le pitture dei Vivarini.

Un'altra opera in Bologna, ascritta a Jacobello e a Pier Paolo dalle Masegne, è l'urna di Giovanni da Legnano, morto il 16 febbraio 1383, e sepolto in San Domenico di quella città. Il lettore de' Decretali dello studio bolognese ebbe dai due fratelli veneziani il monumento più notevole tra quanti nel secolo XIV si eressero in memoria de' lettori delle Università italiane. Benchè frammentario, il monumento appare di grande bellezza (fig. 2): nel gruppo, a destra della cattedra, è espressa l'attenzione degli uditori con una vivezza nuova: uno legge con grande attenzione un libro, un secondo abbassa gli occhi sulle studiate carte, due altri con le teste poggiate alle mani guardano, esaltati d'intendere i veri della scienza. Tutti quegli ascoltatori provano un diletto dello spirito, e s'illuminano negli occhi e nei volti.

Tra i tanti sarcofagi dei lettori dello studio bolognese, prima che Jacopo della Quercia con la tomba de' Vari, poi di Antonio Galeazzo Bentivoglio, desse loro la forma definitiva, questo de' fratelli dalle Masegne è certamente il più bello. Con esso devesi però ricordare un altro cenotafio frammentario, che si crede erroneamente di Lorenzo Pini seniore, lettore



di Decretali, morto il 18 agosto 1542 e sepolto in San Pietro. È un'opera che non esitiamo di credere uscita pure dallo studio di Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne, tanta è la sua somiglianza col sepolcro di Giovanni da Legnano.<sup>1</sup> Nella faccia anteriore del sarcofago, si vede di prospetto un lettore dello studio bolognese; a destra e a sinistra, i suoi uditori in due file e in due piani, tutti lieti di apprendere cose nuove (fig. 1). Queste sculture colpiscono



Fig. 3 — Andrea da Fiesole: Particolare del monumento di Bartolomeo da Saliceto. Bologna, Museo civico  
(Fotografia Cassarini di Bologna)

Andrea da Fiesole, che più volte prese a modello i cenotafi di Jacobello e Piero dalle Masegne: una volta per il sepolcro, già nella chiesa di San Martino, di Roberto e Riccardo di Saliceto, lettori di diritto civile, nel quale lo scultore fiesolano dette ai discepoli rappresentati un'attitudine pensosa; un'altra volta, nella elaborazione del cenotafio di Bartolomeo da Saliceto, professore di diritto civile:

#### OPVS ANDREE DE FESVLIS 1412

<sup>1</sup> Il sepolcro si credette, secondo la tradizione invalsa, «curiosissimo perchè a metà del secolo XVI rinnova il tipo dei sepolcri scolpiti nel secolo XIV

e in parte nel secolo XV». Così C. RICCI, *Monumenti sepolcrali di lettori dello studio bolognese nei secoli XIII, XIV e XV*. Bologna, Fava, 1888.





Fig. 4. — Andrea da Fiesole  
Monumento di Bartolomeo da Saliceto  
Bologna, Museo Civico  
(Fotografia Poppi di Bologna)

distribuito, col sarcofago poggiante su mensole, con la stessa disposizione inclinata dei banchi degli scolari figurati nel sarcofago stesso, con lo stesso coperchio a mo' di piramide trunca e con le statue sulla sua incorniciatura superiore (fig. 4 e 5), Andrea da Fiesole conserva certe forme arcaistiche dei fratelli dalle Masegne, e solo nelle mensole figurate lascia trasparire la sua natura toscana (fig. 16), i ricordi di forme che poi Donatello consacrò. Le doppie mensole furono mantenute da Jacopo della Quercia, anche nel sarcofago di un Pio da Carpi recentemente scoperto da Giulio Bariola; e tutto ci move a pensare che l'educazione artistica di Jacopo si formasse a Bologna, che fu poi il teatro principale della sua gloria.

L'attribuzione che si fa comunemente a Jacopo della Madonna col Bambino nella sagrestia di Ferrara non è forse estranea al sentimento de' rapporti che il grande scultore senese ebbe con l'arte svoltasi a Bologna alla fine del secolo XIV e al principio del XV. Quella Madonna appartiene all'arte dei dalle Masegne, e la data del 1408 è apocrita, ed è la stessa della prima allogazione data a Jacopo della Quercia in Siena per il lavoro della fonte della piazza del Campo. Già Carlo Cor-

Andrea Fiesolano ci appare qui come un maestro che segue i dalle Masegne, nelle sue figure scarne, piene di carattere, però con occhi tondi a fior di testa, con zigomi grandi e menti sporgenti, così che sembrano sbalzate sul metallo, invece che cavate dal marmo (fig. 3).

Gli esempi dei Dalle Masegne e di Andrea da Fiesole fruttarono, poi che anche Jacopo della Quercia s'ispirò ad essi, nell'eseguire il monumento per la famiglia ferrarese de' Vari, cioè quel sepolcro che, sequestrato dal Senato di Bologna, servì poi a dare onorata sepoltura alle ossa di Anton Galeazzo Bentivoglio, in San Giacomo Maggiore di quella città. Il monumento ha la forma de' cofani civili bizantini e delle cassette alla certosina, con il coperchio a piramide trunca. La figura del defunto si estende sulla faccia anteriore della piramide. Sopra stanno la Vergine col Bambino e due Santi; intorno, le figure della Virtù. Nel fronte del sepolcro siede il lettore, forse Giacomo de' Vari o Varri, lettore di chirurgia e di medicina pratica a Bologna, fra il 1392 e il 1403. È evidente che Jacopo della Quercia si conformò nel disegno del monumento al carattere dei sepolcri de' lettori bolognesi, specialmente a quello di Bartolommeo da Saliceto, egualmente



Fig. 5 — Jacopo della Quercia  
Monumento de' Vari  
Bologna, San Giacomo Maggiore  
(Fotografia Poppi di Bologna)



nelius dubitò dell'attribuzione della Madonna di Ferrara a Jacopo, per la semplicità di attitudine e la calma d'espressione in contrasto con lo stile ordinario del maestro. Certo è che vi sono forme arcaistiche le quali non si vedono mai in Jacopo: la chioma dai capelli setolosi e grossi della Madonna, la testa tondeggiante sopra un carnoso collo cilindrico, la corona regale, le pieghe ampie che ricadono in lunghe fuggenti linee curve, l'arrotolarsi e arricciarsi dei lembi dei drappi e delle vesti. Ma la mancanza di opere della prima giovinezza di Jacopo rende dubitosi a negargli risolutamente la Madonna di Ferrara: a noi basti di osservare che essa non corrisponde a tutte le opere di lui conosciute sin qui, e che essa presenta le forme di Piero e di Jacopo dalle Masegne. Ricordiamo come il cadere del manto di quella Madonna, in una linea trasversale, come tirato da destra a sinistra, abbia riscontro nella figura della Vergine incoronata della pala d'altare dei dalle Masegne in San Francesco di Bologna, ma anche di altri maestri veneziani, che influirono sullo spirito e sull'opera di Jacopo della Quercia. Oltre Andrea da Fiesole, al quale Jacopo ricorse, come abbiamo veduto, vi sono altri maestri veneziani, a Bologna, che ebbero con lui comune la vivezza e la forza degli atteggiamenti.

A Bologna, nel Museo civico, serbansi molte altre urne degli antichi lettori del suo



Fig. 6 — Paolo Bonaiuto di Venezia (?): San Paolo  
Bologna, facciata del San Betronio  
(Fot. Cassarini di Bologna)



Fig. 7 — Paolo Bonaiuto di Venezia: San Floriano  
Bologna, facciata del San Petronio  
(Fot. Cassarini di Bologna)

celebre studio: oltre questi che abbiamo citato, ve ne sono alcuni assegnati a Jacopo Lanfrani di Venezia, maestro che avrebbe precorso Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne nella dotta città. Uno di essi, il sarcofago di Giovanni d'Andrea Calderini, detto l'arcidottore, che tenne scuola di canoni in Padova e Bologna, dovrebbe risalire al 1350 circa, poi che l'arcidottore morì di peste il 7 luglio 1348; ma è una povera scultura, di disegno malfermo, notevole solo per il tentativo che si manifesta di rendere la varietà dell'attenzione negli uditori. Peggio gli altri sepolcri di Bonandrea de' Bonandrei, lettore de' Decretali († 1333), e di Pietro Cerniti († 1335), lettore di diritto civile! Tutti e tre, pure avendo analogie parecchie, sono ben differenti dalle eleganti sculture di Taddeo Pepoli in San Domenico di Bologna assegnate al Lanfrani, invece per noi ad evidenza di maestro toscano. Non è possibile di mettere a



riscontro il sepolcro de l'arcidottore, ascritto dal Vasari a Jacopo Lanfrani, con quello di Taddeo Pepoli, signore di Bologna (1337-1347), il quale, quantunque rifatto in più parti, reca

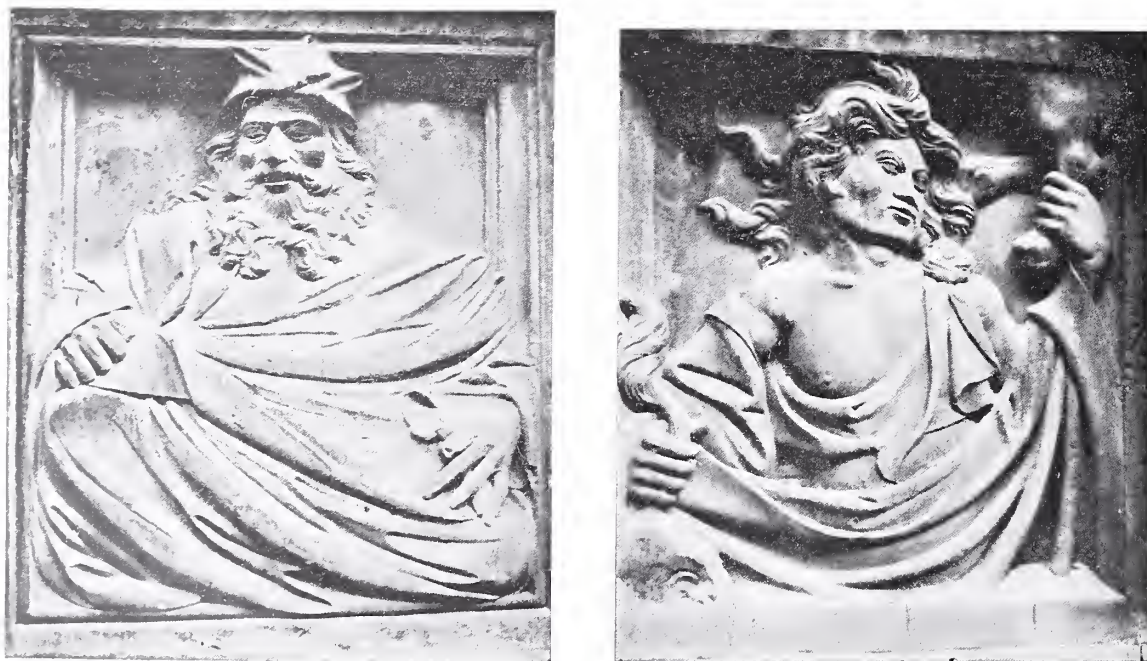


Figg. 8-9 — Scultura veneziana: Daniele Isaia e altri profeti. Bologna, finestroni del San Petronio (Fotografia Cassarini di Bologna)

ancora ne' bassorilievi l'impronta del suo autore, di un maestro educato all'arte di Nino Pisano.

\* \* \*

Escluso dunque che il Lanfrani servisse a diffondere la scultura veneziana a Bologna,



Figg. 10-11 — Scultura veneziana: Daniele Isaia e altri profeti. Bologna, finestroni del San Petronio (Fotografia Cassarini di Bologna)

possiamo riconoscere sempre più l'importanza dell'opera rinnovatrice dei due fratelli dalle Masegne, uno de' quali, Pier Paolo, lavorò e provvide marmi per il San Petronio, prima



del 1399, anno nel quale insieme col fratello suo operò per il duomo di Milano. L'arte dei dalle Masegne aveva cercato nuovi accenti di verità, conscia delle forme pisane, degli esemplari lasciati da Giovanni Pisano a Padova, anche d'un altro esemplare che è nella chiesa de' Santi Giovanni e Paolo a Venezia, opera di Nino Pisano. Alle nuove forme si mescolarono elementi nordici giunti a Venezia specialmente per la via di Verona, così che scemarono di grazia pisana, ma crebbero di carattere e di forza. Non riappaiono più le signore toscane di Piero, le Vergini pensose, i profeti nobilissimi; ma la verità, anche non bella e non scelta, sarà stampata a colpi di scalpello, finchè da essa, come fuor dai cardì e dalle ortiche, la bellezza trionferà di nuovo più compiuta e più grande.

Nel San Petronio a Bologna si trovano alcuni maestri che rappresentano alla fine del secolo XIV la scultura veneta. Nel grande zoccolo della facciata vi sono figure di santi in tanti quadrilobi: Sant'Antonio da Padova, con i lineamenti troppo incavati e con belle mani; San Paolo dalla barba serpentina e fasciato dal pallio (fig. 6); San Floriano in veste guerresca, forte e fine figura (fig. 7); San Petronio con la clamide a pieghe simmetriche, la barba a cordoni aggroppati, i capelli a riccioli; Sant'Ambrogio minaccioso, dai grandi occhi bovini sotto le sopracciglia arcuate, dalle labbra strette e irose, dal petto largo e zigomi forti. Quasi sempre gli scalpellini dello zoccolo della facciata del San Petronio rendono il tipo d'un santo e la sua espressione propria: così nel San Francesco estatico, visto di fronte, con orecchie grandi troppo di prospetto. Del San Pietro fu autore Giovanni di Riguzzo da Venezia, al quale fu allogato il 24 settembre 1393 dai fabbricieri del San Petronio. Sotto la prossima data del 12 novembre di quell'anno, si legge un'altra allogazione de' fabbricieri e Paolo Bonaiuto da Venezia scultore, per sei mezze figure in bassorilievo del basamento della basilica, e cioè per i Santi Petronio, Ambrogio, Francesco, Domenico, Paolo e Floriano. Il 21 maggio 1397 da Venezia Paolo Bonaiuto mandava il San Floriano; il 16 novembre dello stesso anno i Santi Francesco e Domenico. Sotto queste note scritte nel margine della convenzione, avverte il Gatti, leggesi: *et plures figuras non fecit.*<sup>1</sup> Il che significa che Paolo Bonaiuto non fece tutto quanto aveva impegno di fare.

Tra la schiera degli scultori che da Venezia si recavano a Bologna, o vi inviavano di là le loro opere, va noverato Giovanni Ferabech, di Alemagna, scultore, che il 12 novembre 1293 si obbligò di fare la Vergine col Bambino in braccio in mezza figura a bassorilievo, al pari



Fig. 12. — Scultura veneziana: Parte del sepolcro di Pietro da Canetolo, Bologna, S. Francesco (Fotografia Cassarini di Bologna)

<sup>1</sup> GATTI, *La fabbrica di San Petronio*, Bologna, 1889.



delle altre di Giovanni di Riguzzo e Pietro Bonaiuto: è quella stessa che fu posta l'anno 1405 nella prima cappella a destra di chi entra nella basilica e fu detta la Madonna della Pace. Scolpita in un quadrilobo, appunto come le figure del basamento della facciata del San Petronio, grandiosissima, è una prova di più come le forme nordiche si diffondessero tra noi, alla fine del Trecento nell'Italia settentrionale, a Milano, che raccoglieva i suoi sforzi per formare la sua cattedrale, come gotica selva marmorea, e a Venezia, dove incrudivano le forme di



Fig. 13 — Scultura veneziana: Natività, Bologna, Museo Civico  
(Fotografia Cassarini di Bologna)

Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne, e a Bologna in cui, tra i veneziani maestri, lavorava Hans Ferabeck.

Ma altri maestri degni di contrastare il predominio ai fratelli dalle Masegne si ritrovano a Bologna, intenti all'adornamento delle finestre di San Petronio. Scolpirono con una forza nuova, precorrendo Jacopo della Quercia, i quadri sotto i finestrini ai lati di San Petronio, finestra V e VI, nel lato sinistro; finestra III alla VI compresa, nel lato destro. Le loro figure dal petto largo, dal ventre turgido, con le teste all'indietro, potenti, energiche, amplissime, hanno i capelli, le barbe mosse come da un turbine; le dita delle mani un po' grosse e poco mobili; le pieghe delle vesti lunghe, talora a fusetti lunghi e incavati. Spiegano quei profeti



e quei santi i loro rotuli, che s'arricciano, e si stendano anche come drappi aggirati dal vento (figure 8, 9, 10, 11).

Ora questi maestri novissimi e grandi, che precorsero al capolavoro della scultura quattrocentesca veneziana, che è l'iconostasi dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, s'incontrano altre volte a Bologna. Innanzi alla porta di San Francesco, vedesi il monumento di Pietro da Canetolo, legghista e milite famoso († 1403). A questa data all'incirca giustamente fu ascritto il sepolcro, ma non altrettanto bene fu attribuito a Andrea da Fiesole, allo scultore delle urne dei da Saliceto.<sup>1</sup> Basti confrontare il Redentore, che incorona la Vergine nel cenotafio di Pietro da Canetolo (fig. 12), con le figure descritte ne' quadri sotto i finestroni del San Petronio per accorgersi che una stessa mano d'artista mosse all'indietro il largo busto del Redentore, ne stirò i muscoli del collo, e ne segnò intorno al suo braccio sinistro quelle pieghe incavate che si vedono, ad esempio, nel San Giovanni Battista de' finestroni. Un'altra opera della stessa mano è il piccolo presepe del Museo civico proveniente dalla Università (fig. 13). La tavoletta, che dovette essere in origine parte della predella d'un'ancona marmorea d'altare, ci mostra la Vergine col Bambino, San Giuseppe e San Paolo che tiene la mano sulla testa d'un donatore: un angelo adora la divina creatura, mentre un altro chiama i pastori alla capanna illuminata dalla stella. Anche in questa opericciuola, la figura di San Paolo ci appare una riduzione in piccolo d'altre figure de' finestroni, e così quella del pastore incappucciato che riceve l'annuncio dall'angelo.

Il sepolcro di Pietro da Canetolo e questa Natività ci portano ad assegnare ai bassori-

lievi sotto le finestre del San Petronio la data del 1400 circa. I libri di San Petronio forse ce ne rivelano i nomi ne' maestri Girolamo Barozzo e Francesco de' Dardi, veneziani. Questi convennero il 6 dicembre 1393 per la provvista de' marmi istriani occorrenti al traforo delle due finestre nelle due prime cappelle in costruzione, il 19 settembre 1396 provvidero altri marmi per i fianchi del San Petronio, il 16 di febbraio 1397 per i marmi istriani occorrenti alle finestre di altre due cappelle, il 3 novembre 1400 per la provvista dei marmi necessari al basamento dei fianchi e alle finestre.<sup>2</sup> Potrebbe credersi che Girolamo Barozzo e Francesco de' Dardi fossero semplicemente provveditori de' marmi occorrenti, ma conviene pure tenere in conto che Pier Paolo dalle Masegne fu accreditato dai massari della basilica per la provvigione di



Fig. 14 — Scultura veneziana: Santa Caterina  
Bologna, finestroni di San Petronio  
(Fot. Cassarini di Bologna)



Fig. 15 — Scultura veneziana: San Giacomo  
Bologna, finestroni del San Petronio  
(Fot. Cassarini di Bologna)

<sup>1</sup> C. RICCI, op. cit.

<sup>2</sup> GATTI, op. cit.

marmi necessari alle finestre di due cappelle. Sotto il titolo del provveditore di marmi potrebbe esservi il tagliapietre.

Certo è che nel gruppo dei rilievi da noi indicati si possono distinguere due mani d'artisti, uno più libero, l'altro più contenuto; uno più largo e grandioso, l'altro più ristretto e grosso ne' lineamenti (fig. 14 e 15). Benchè lavorassero uniti, e con gli stessi principi d'arte, si sente la differenza che passa tra loro di ardimento, di ampiezza, di forza.



Fig. 16—Andrea da Fiesole  
Genietto sur una mensola del-  
l'urna di Bartolomeo da Saliceto.  
Bologna, Museo Civico.  
(Fotografia Cassarini)

La scultura veneziana a Bologna si manifesta infine nobilmente nel Foro de' Mercanti a Bologna; e si riconosce anche in una pietra tombale di Andrea de' Buoi († 1399), ora nel Museo civico di Bologna, nella quale è l'arte potente dei tagliapietra veneziani dello zoccolo della facciata di San Petronio.

\* \* \*

Le sculture veneziane a Bologna ci rivelano come, alla fine del Trecento, per opera degli antesignani di Bartolommeo Buon, si spandesse da Venezia un'arte nuova per l'Emilia e la Lombardia. Dall'Emilia si diffuse altrove, anche in Toscana; da Bologna, risalendo il Reno, l'arte giunse sino a Pistoia e s'inoltrò a Firenze. A Pistoia non esitiamo a riconoscere, come opera veneziana, il monumento del beato A. Franchi, vescovo, eseguito nel 1401, nella chiesa di San Domenico. E prima di quel tempo, anzi prima d'ogni lavoro dei dalle Masegne a Bologna, si eseguì a Firenze, nel 1370 o 1371, per l'arte dei Callimala, il fonte battesimale del Battistero. Basti osservare i bassorilievi con figure lunghe e strette, con le vesti aderenti ai corpi e dalle pieghe rigide, per riconoscere come esse corrispondano all'arte delle piccole storie nella pala d'altare a San Francesco in Bologna. Le istorie relative al sacramento

del battesimo son divise da pilastri con ornati gotici e con mascherette al finire dei girari; e il fondo delle composizioni, con paesi animati da figure d'animali, è insolito all'arte toscana. Nel fondo della scena dove Giovanni battezza le genti, vi è un leone, un orso, un cavallo, sotto gli alberi dalle fitte foglie, bucherellati come spugne. Nel fondo d'un'altra scena, cioè in quella dove Cristo battezza Giovanni, si vedono due bambini sotto un albero, e un leone che divora un cervo: reminiscenza questa de' *bestiarii* che nell'arte toscana era sparita da tempo. Alla fine del Trecento, come Altichiero e Avanzo nella pittura, così nella scultura i fratelli dalle Masegne annunciavano il rinnovamento. È una nuova fiamma che s'accende nel settentrione, un guizzo che corre la forma, un fiorire di giovinezza: è l'arte che si prepara alle nuove conquiste della verità della vita. All'arte elevata, elegante, aristocratica di Toscana, Venezia contrappone un'arte rude, potente, fervida. Mentre si cominciava a spiegare la grande enciclopedia figurata sui capitelli del palazzo ducale, e gli ultimi rampolli della maniera del pisano Giovanni di Balduccio coronavano la basilica di San Marco, Venezia iniziava la sua conquista artistica nella terraferma, traverso l'Emilia e lungo le rive adriatiche.

ADOLFO VENTURI.



## MISCELLANEA

**Le cattedrali di Molfetta e di Troia.** — In Puglia, poco o nulla di nuovo. I restauri della cattedrale di San Sabino di Canosa, con tanta amorosa sapienza ideati dall'ing. Malcangi, son rimasti allo stesso punto di 4 o 5 anni fa, e non ancora si pensa ai restauri dei cadenti castelli di Puglia, da Bari ad Oria, ai quali la mancata visita dell'imperatore, erede della potenza di Federico II d'Hohenstaufen, fece almeno radere le male erbe cresciute sulle torri.

A Bari, per iniziativa locale, confortata da un piccolo sussidio governativo, s'è da qualche mese cominciato nell'interno della cupola della cattedrale un restauro, in verità troppo radicale e profondo, che poi non si sa, con quanta probabilità di successo, potrà essere proseguito, rispetto al restauro generale di tutto l'edificio, così mal ridotto.

A Molfetta, le torri campanarie della Chiesa vecchia aspettano di... cadere.

Si hanno ancora dei dubbi sulla data della costruzione di questa antica cattedrale; il Bertaux, che con tanta acuta genialità si diffonde a descrivere ed analizzare l'arte dei fiorenti Comuni pugliesi del sec. XII, e particolarmente l'architettura a cupola, di cui la cattedrale di Molfetta è il più splendido esemplare, accetta la datazione generale della seconda metà di detto secolo e della prima di quello successivo<sup>1</sup>. Stabilisce però nella fabbrica due periodi « L'edifice a été construit en deux fois, en commençant par le chevet suivant la coutume: la reprise, visible dans l'appareil extérieur du mur latéral de droite, est rendue plus sensible encore dans l'intérieur de l'église par la brusque interruption d'une série d'arcatures élevées contre cette même paroi ». Soltanto nella seconda metà del secolo XII, la città fattasi più ricca ed importante poté dedicarsi alla fabbrica della sua chiesa maggiore, completata poi sotto il lungo governo del vescovo Risando nel XIII, come avevo scritto prima. Il Bertaux sarebbe stato maggiormente illuminato dalla conoscenza d'una carta di Terlizzi del 1236, che, come dissi, è finora

l'unico caposaldo certo per la storia della cattedrale di Molfetta, e che si trova edita in collezione di documenti, pure a lui nota. Però alcune altre osservazioni tecniche lo aiutano a restringere questi termini di tempo troppo lati. Dopo aver notato le modificazioni derivate alla fabbrica della chiesa, per l'abbandono ed il riempimento della cripta, invasa dall'acqua del mare, per cui il livello del coro fu riportato a quello della nave, egli parla di altre differenze esistenti. « Les colonnettes engagées dans les piliers qui supportent la coupole du sanctuaire ont des bases attiques, à larges griffes, qui peuvent être attribuées aux dernières années du XII siècle; les bases des colonnettes de la nef, avec leur gorge profondément refouillée et leur tore évasé, sont évidemment postérieures aux précédents... La coupole du milieu, plus haute que les deux autres, est montée sur trompes. Un détail curieux prouve que ces trompes ne sont pas antérieures au second quart du XIII siècle »<sup>2</sup> È una delle tante particolarità, che troppo spesso fanno vedere al Bertaux l'opera di un architetto, che conosceva i dettagli dell'arte del Nord, cioè della Francia.

Ma, tralasciando questa particolarità, non si può negare che il Bertaux ha studiato con tanta genialità i nostri monumenti, da essersi molto avvicinato al vero nello stabilire i termini di tempo della fabbrica della Chiesa di Molfetta, senza conoscere i documenti. Questi documenti, tranne quello del 1236, che egli avrebbe potuto conoscere, perchè di già edito, sono del tutto sconosciuti. Perciò se ne dà qui notizia.

È dimostrato che ai primi anni della seconda metà del secolo XII il comune marittimo di Molfetta era nel suo maggior fiorimento, ed è pur questa l'età, nella quale la nuova fabbrica dell'Episcopio molfettese fu proseguita con maggior lena<sup>3</sup>.

Nell'ottobre 1184, che si avvicina alla data intuita dal Bertaux, Griso di Sifando, giudice della città e

<sup>1</sup> L'avevo determinata in *La città di Molfetta dai primi anni del secolo X ai primi del XIV*. Trani, Vecchi, 1899 a pag. 27 e segg.

<sup>2</sup> E. BERTAUX. *L'Art dans l'Italie méridionale de la fin de l'Empire romain à la Conquête de Charles d'Anjou*, t. I. Paris Fontemoing, 1904.

<sup>3</sup> Cfr. in *Nozze e consuetudini pugliesi del secolo XII*. Bari, Laterza, 1904, cap. I *La storia civile di Molfetta nel secolo XII*.

uno dei più ricchi cittadini della medesima, sentendosi vicino a morte, fece testamento, alla presenza di Giocondo, milite; Giovanni di Boamondo, milite; Petracca di Forte, catepano, e Lorenzo di Pietro, giudice, notato rogatario.

Tra gli altri lasciti importanti da lui fatti, ce n'è alcuni a favore di prete Giovanni, suo padre spirituale e rettore della chiesa di Santa Maria de Principe, che forse potrebbe identificarsi con quella di Santa Maria dei Martiri, poco fuori della città, dedicata il 1163 con diploma di re Guglielmo II, come s'è scritto altra volta, e conosce anche il Bertaux.

Lasciò inoltre agli epitropi testamentari 12 oncie d'oro per comprare, tra l'altro « unum calicem argenteum et unum turribulum argenteum pro tribus uncis auri, et ipsum calicem et turribulum dent nostro Episcopo, ut ex ipsicotidie serviatur altare, pro salute anime ». Dunque la fabbrica dell'Episcopio era tanto innanzi, che già vi si officiava all'altare maggiore, che era l'unico allora esistente.

Lasciava poi a Maiorella, sua figlia naturale, terre con ulivi nella via di Terlizzi, alla cui morte senza figli, per metà queste terre andavano alla Badia di Cava « Altera vero medietas detineatur et refrudietur, ad beneficium fabrice Episcopii nostri. Quo Episcopio expleto, ipsam medietatem olivarum teneant et refrudientur tres presbiteri ipsius episcopii ». Dunque è evidentissimo, che la fabbrica della cattedrale non era terminata, e che anzi in questi anni essa si veniva completando. Lasciava pure ad altro suo nipote, Vincenzo, figlio di Alessandro e Palazia, sua sorella, altre terre con ulivi in via di Terlizzi. « Qui Vincentius, si absque legitimis descendentibus decesserit, ipse res sibi ordinate detineantur et refrudientur, ad beneficium predictae fabrice episcopii nostri ». Il che conferma che la fabbrica della cattedrale era tutt'altro che completa, e che aveva bisogno di molti mezzi per essere condotta a fine. Infatti, si aggiunge subito dopo, come sopra: « Quo opere expleto, a tribus aliis presbiteris ipsi episcopio servantibus ipse olive detineantur, et refrudientur pro remedio anime ». Dunque l'*opus* della fabbrica della chiesa era lontano dall'essere compiuto.

Il ricco cittadino molfettese lasciava inoltre allo zio Vassallo milite il palazzo e le terre, che aveva comuni con lui, con l'obbligo di consegnare agli epitropi due oncie d'oro, « quas ipsi epitropi ad beneficium iamdictae fabrice mictant ». Parimenti dava un trappeto con campi d'ulivi al cugino Ulisse di Nigro milite, il quale alla sua volta avrebbe dovuto consegnare ai suddetti epitropi due oncie d'oro, « quarum unam ipsi epitropi mictant ad beneficium predictae fabrice episcopii nostri ».<sup>1</sup>

E chiaro adunque essere stati gli ultimi decenni del secolo XII il periodo di maggiore attività, nella fabbrica della chiesa vecchia di Molfetta; ed è somma ventura che questa carta del 1184 si sia salvata, rifugiandosi nel sicuro ricovero dell'Archivio della Badia di Cava, per la quale Griso ed i suoi concittadini nutrivano speciale devozione. Nessun'altra carta o notizia di simili lasciti per l'opera della fabbrica della cattedrale, che pure ci dovettero essere, è stata conservata in Molfetta, neppure dall'Archivio capitolare, il quale è stato tutto manomesso, ed ha perduto quanto aveva di documenti, anteriori alla fine del secolo XIV. Basta però la carta cavense su riassunta, per farci ormai sicuri che il corpo di fabbrica della chiesa vecchia appartiene agli ultimi decenni del secolo XII, che fu un periodo di grande attività artistica per il proseguimento delle altre cattedrali dei Comuni di Puglia, a cominciare da quella della vicina Giovinazzo, dove non più tardi dell'agosto 1165 fu fatta un'importante donazione alla chiesa di Santa Maria, « et nominative fabrice ipsius ecclesie episcopii huius civitatis ».<sup>2</sup>

Ma il secolo XII non vide la fine della fabbrica della chiesa di Molfetta, la quale si protrasse ancora per molti anni del secolo seguente. E qui ci soccorre una nota carta dell'Archivio capitolare di Terlizzi del 3 agosto 1236, che corrisponde al secondo quarto del secolo XIII del Bertaux. Si tratta anche qui di un testamento, fatto da Gaidelgrima figlia di Luca di Molfetta, che, pur stabilitasi a Terlizzi, era rimasta sotto il mundio del prossimo parente, che era Risando vescovo di Molfetta. Tra gli altri pii lasciti di questo testamento, ce n'è uno intestato proprio a costui, al quale assegnava una vigna di terra, ed un'altra alla fabbrica della sua chiesa, le quali erano poste in luogo Circitano, fra possedimenti dell'ospedale Gerosolimitano e dello stesso episcopio e della fabbrica molfettese, alla quale, morto Risando, voleva devoluta la vigna a lui lasciata.<sup>3</sup>

Ecco dunque documentata la data del termine *ad quem* della fabbrica della chiesa vecchia; sebbene un lascito testamentario di un altro ricco cittadino molfettese porterebbe tale termine al 15 settembre 1256. Kurileone di maestro Simone di Molfetta lasciava « mediam unciam fabrice ipsius episcopii, cum in ea laborabitur. Item mediam quartam uncie auri pro imponenda campana magna nostri episcopii ».<sup>4</sup> E con l'imposizione della campana maggiore poteva la fabbrica considerarsi compiuta fino alle torri campanarie. Nè

Guglielmo II, ottobre ind. III. Ringrazio pubblicamente l'abate mons. De Stefano e l'archivista D. Leone per le grandi agevolezze usatemi.

<sup>2</sup> Questa carta di Giovinazzo è nell'Archivio di Stato di Napoli, *Pergamene dei monasteri soppressi*, vol. II, n. 120, 1165 e 15° di re Guglielmo II, agosto ind. XIII.

<sup>3</sup> La carta del 1236 fu pubblicata nel *Codice diplomatico barese*, t. III, 1899, n. CCXXXIII, pag. 253 e seg.

<sup>4</sup> In Archivio Cavense, arca LIII, n. 120.

<sup>1</sup> È una grande pergamena ben conservata nell'Archivio della Badia di Cava, arca XXXIX, n. 85, 1185 (1184) e 20° anno di re



Risando, che visse a lungo, vide terminata del tutto la fabbrica della sua cattedrale. Egli morì nel 1270 ed ebbe onorata sepoltura in quella chiesa, la cui fabbrica gli era stata così a cuore. Il suo successore Pietro (1271) ne continuò l'opera; ma neppure riuscì a vederla compiuta. Un importante documento inedito del 29 aprile del 1285 dimostra come il vescovo di Molfetta Angelo dichiarava d'aver bisogno di danaro per la fabbrica della cattedrale. Avendo egli diritto alla decima parte di alcuni beni appartenenti al monastero di Santa Margherita di Molfetta, stante l'indivisibilità dei detti beni, ed il bisogno di danaro per la fabbrica della cattedrale, convenne con frate Stefano, rappresentante il monastero, di farsene dare il prezzo, in once tre, che passò nell'atto stesso all'opera della fabbrica della cattedrale.<sup>1</sup>

Ma la costruzione di questa ormai poteva considerarsi compiuta. Erano forse gli ultimi tocchi dati all'opera della fabbrica, riguardanti più la parte decorativa che quella costruttiva, sia rispetto all'esterno, dai portali della facciata principale, che fu poi la prima ad essere distrutta, al complemento dei campanili, sia rispetto all'interno, allorché, alla fine del secolo XIII, all'unico altare maggiore cominciavansi ad aggiungere altari secondari, addossati alle colonne della navata, come a Bitonto, o alle pareti laterali.

Pertanto, con la notizia dei tre documenti su addotti, rimane definitivamente datata la fabbrica della chiesa vecchia di Molfetta, tra la seconda metà del secolo XII e quella del XIII.

Eccovi la trascrizione dell'epigrafe esistente sul tabernacolo dell'altare, abbandonato nel cortile di Santa Maria dei Martiri, la cui fotografia fu riprodotta nel precedente articolo.

« † Comit. . . to a passu de Melficta | has fieri fecit reverendissimo domino Gentile episcopo | 1429 die 4 Augusti ».

Nello spazio segnato da puntini al conte Rogadeo parve intravedere un M, onde il nome del ricco comito marittimo di Molfetta che fece fare l'altare, potrebbe essere *Muto* o *Nicto* a passu. Il vescovo è Gentile di Monte Canonico di Capaccio, cappellano della regina Giovanna II, eletto vescovo di Molfetta il 28 febbraio 1427.<sup>2</sup>

Ancora più netta e chiara è la distinzione in due età diverse che il Bertaux giustamente riscontra nella splendida cattedrale di Troia, in Capitanata. Il contrasto fra le sculture d'alto rilievo che sovraccaricano la parte superiore della facciata con la sobrietà severa delle arcate

che decorano la parte inferiore e continuano sulle facciate laterali, fa subito pensare ad una diversità di epoca. « En effet, la rose de la cathédrale, avec le chapiteaux à crochets de ses colonnettes et le profil de ses moulures, est une évidente imitation de l'architecture du Nord, qui ne peut être antérieure au XIII<sup>e</sup> siècle ». La parte inferiore quindi è della prima metà del secolo XII, e propriamente dei tempi del grande vescovo Guglielmo II fra il 1119 ed il 1127, che sono le date poste sulle splendide porte di bronzo. A un secondo periodo di costruzione appartiene la parte superiore, insieme con la crociera più elevata della cattedrale del secolo XII, all'abside dal rilievo vigoroso delle sue colonne, al coro coperto di ogive.<sup>3</sup> Infatti il Bertaux torna a parlare, sebbene non a lungo, di questo secondo periodo nel libro seguente nel capitolo secondo, sull'architettura pugliese ai tempi di Federico II. Si riassume anzi in poche parole: « Vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, des restaurations importantes furent entreprises et modifièrent profondément la façade et tout le sanctuaire de l'église achevée par l'évêque Guillaume ». Finisce poi col far notare come la parte più antica della cattedrale troiana, che sarebbe un modello di arte pisana in Puglia, ciò che mi sembra un po' esagerato, come ho già fatto rilevare, fu imitata nella fabbrica della cattedrale della vicina Foggia, in quella di Termoli e persino nella facciata della cattedrale di Benevento dei tempi di Federico II.<sup>4</sup>

Credo invece, che una larga soluzione di continuità non esistesse fra il primo ed il secondo periodo della costruzione della cattedrale di Troia. Se quest'ultimo non comincia proprio in pieno secolo XIII, come il Bertaux aveva fatto pensare prima, ma verso la fine del XII, come dice ora, cioè negli ultimi decenni, anche il primo periodo, anziché fermarsi al 1125 circa, bisognerà forse farlo scendere un po' più verso la metà del secolo, anche per rendere storicamente possibile quell'influenza dell'architettura pisana, alla quale il Bertaux, seguendo il Von Quast, tiene tanto. Ed allora la soluzione di continuità non è più così ampia.

Rimandando a miglior momento la storia della fabbrica della cattedrale troiana, mi piace pubblicare come primizia un documento, il quale dimostra come nel primo ventennio della seconda metà del secolo XII si lavorasse attivamente attorno a detta fabbrica, quando era forse cominciato quello, che il Bertaux chiama secondo periodo; mentre anche negli anni precedenti si compiva la fabbrica della chiesa di San Bartolomeo, il 1159, ed il 1163 quella della Maddalena. Il documento è del luglio 1168, mentre il 1169 nella chiesa di

<sup>1</sup> Archivio di Stato di Napoli: *Pergamene* cit., vol. XXII, numero 1786, che conosco dai transunti fattine dall'avv. Bevere, giacché l'ordinamento in cui il Ministero ha fatto ridurre questo disgraziato Archivio non mi ha dato licenza di studiarle in sala di lettura!

<sup>2</sup> Grazie al conte Eustachio Rogadeo di Torrequadra, il quale gentilmente mi favorì la trascrizione.

<sup>3</sup> BERTAUX, op. cit., pag. 354 e seg.

<sup>4</sup> IBIDEM, pag. 644 e seg. Cfr. quanto ne scrissi a lungo in *Rassegna Pugliese: Trani Vecchi*, 1904, gennaio, *La storia dell'Arte pugliese del medio evo*, con osservazioni che trovai per fortuna corrispondenti a quelle scritte dal Venturi nella recensione dell'opera del Bertaux.

San Basilio, ora trasportato nella cattedrale di Troia, si elevava quello splendido ambone, che il Bertaux ben conosce, e pone a confronto di quello di Canosa d'un secolo prima circa. Val la pena di riprodurre una sola delle mirabili osservazioni estetiche del Bertaux sull'arte dell'ambone troiano. « Les rinceaux, les fleurons et les grappes des bordures se détachent avec vigueur; les feuilles grasses et piquantes des chapiteaux sont comme une amplification superbe de l'hacanthé épineuse des chapiteaux byzantins; l'aigle, qui tient dans ses serres un petit bœuf, a le relief et l'allure d'une aigle romaine; sur l'un des parapets, un groupe d'animaux est sculpté avec un relief musculeux: c'est un lion, à crinière épaisse et à long museau, qui dévore un mouton, pendant qu'un dogue l'attaque par derrière ».<sup>1</sup> Par di essere davanti al ricco bestiario, scolpito attorno all'occhio centrale della facciata superiore: o ai baldi leoni affacciatisi sulle svelte colonne, che incorniciano la parte esterna dell'abside, opere, che il Bertaux ha nettamente distaccate da questi tempi, e chiuse in un secondo periodo di costruzione, appartenente all'età di Federico II. Ma subito dopo lo stesso Bertaux ci ricorda, come le origini di questa scultura energica ed animata rimonta in Puglia alla fine del secolo XI, come si vede dalle sedie episcopali, a cominciare da quella della cattedrale di Canosa. Il che dimostra come le osservazioni estetiche basate esclusivamente sui raffronti tecnici, non assicurano completamente, quando mancano della forza di prova, che dà un documento scritto.

Il documento troiano inedito, che qui si riproduce, ricorda un Landolfo de Guttoalda « clerico et magistro fabrice Troyani Episcopii », nonché un « magistrum Parisio eiusdem fabrice », che era un laico. E anche Landolfo de Guttoalda, o maestro Parisio lo scultore, un vero creatore, come lo denomina entusiasticamente il Bertaux, colui il quale un anno dopo, il 1169, « a exécuté les reliefs de l'ambon de Troia avec une énergie incisive »? Questi due, insieme ad Alberto sacerdote e David chierico, che nel 1163 costruirono Santa Maria Maddalena di Troia, formano un gruppo di artisti, nucleo della scuola o corporazione artistica troiana.

Che intorno al 1160, si lavorasse attivamente alla fabbrica della cattedrale troiana, è dimostrato da una pergamena proprio di quest'anno, in cui il vescovo Guglielmo III, che fu uno dei più importanti della sede di Troia, fa una certa donazione, nelle mani di « domini

Alberti sacerdotis confessoris nostri, qui tunc supramemorato hospitali magister et rector preerat, in strata publica iuxta portam que vocatur de ferro, iuxta ecclesiam sancti Petri... ad opus fabrice nostri Episcopii ». Pur troppo la pergamena è in istato si miserando di conservazione, da essere quasi illeggibile (*Archivio capitolare*, sacco 3).

Però Landolfo de Guttoalda e maestro Parisio, che il Bertaux non è tentato di credere francesi, sono i due soli nomi d'artisti, che ora per la prima volta si conoscono, dell'opera della cattedrale troiana. Sono forse essi gl'iniziatori di quello, che s'è convenuto di chiamare il secondo periodo della fabbrica di questa cattedrale, il quale può essere incominciato dal 1168-69, se il Bertaux medesimo, con profonda intuizione ha infine pensato alla fine del secolo XII.<sup>1</sup>

Bari.

FRANCESCO CARABELLESE.

<sup>1</sup> 1168 e 3° di Guglielmo II, luglio ind. I, Troia.

Sacrosanta del fu Ursone ferraio, cittadina troiana, presenti i giudici di Troia e testi, col consenso de' suoi parenti e mundoaldo, tra le altre cose ordinate nel suo testamento, dona alla fabbrica dell'episcopio di Troia, nelle mani di Landolfo de Guttoaldo chierico e maestro della medesima, avendo per avvocato maestro Parisio della stessa fabbrica, le vigne possedute presso il mulino nuovo dell'episcopio troiano, detto de Gaudentio, riservandosi l'usufrutto vita durante, avendone in lanegilt orazioni per l'anima. Notar Baresano del fu Roberto de Basilice.

In nomine domini nostri salvatoris Iesu Christi anno eiusdem incarnationis millesimo centesimo [sexagesimo octavo et tertio anno regni domini nostri Guillelmi dei gratia Sicilie et Italie regis invictissimi, incliti et gloriose memorie olim sanctissimi regis Guillelmi filii et eredis] — mensis julii prima indictione. Ego Sacrosanta quondam Ursone ferrarum filia troiana cuius presentis vite fragili... dere peccatorum prepedita me esse ecc. coram Iohanne Leporino, Ursone Troiano An[tonio et Nico] lao regalibus Troye iudicibus et testibus subnotatis, bona mea voluntate absque nulla violentia, consentientibus mihi Saccorose Gili[h]erto Mata[r]atio et Ionatha de Asfulfo parentibus meis, una cum Iohanne de Landulfo cantore mundoaldo meo, astante secum Robberto notario in hoc negotio advocato suo, inter cetera que in meo testamento ordinavi et statui, non iure legati nec fideicommissi set oblationis iure, dedi obtuli et per hanc cartam tradidi deo et fabrice troiani episcopii in manibus Landulfi de Guttoalda clerico et magistro eiusdem fabrice, habente secum magistrum Parisium eiusdem fabrice in hoc negotio advocatum sum, omnes vineas meas quas habeo impertinentiis troiane civitatis de ista parte fluminis acclonis prope molinum novum troiani episcopi quod dicitur de Gaudentio, et sunt secus vinas Nycolay Sepertii de Auria nudam proprietatem usufructu quo advixero mihi reservato. Post meum vero obitum memoratus usufructus ad eandem fabricam deveniat proprietatem, nulla mihi vel meis heredibus nec cuilibet alteri homini in eis portione aliqua aut conditione reservata ecc. Et pro huius oblationis et traditionis confirmationem professus sum incomparabile meritum divine remunerationis lanegilt sum acceptura, et quia prefatus Landulfus in orationibus et in cunctis beneficiis, que ab ea fabrica fiunt me partecipem statuit, ea vero ratione ut ecc. Unde ego que supra Saccorosa obligavi me et per consensum supradictorum, et meos obligavi heredes tibi prefato Landulfo iudicio pretaxati iudicis Antonii, tuisque successoribus pro parte ipsius fabrice per guadium, quam tibi dedi, astante tecum iamdico magistro Parisio in hoc negotio advocato tuo, et fideiussores posui iamdictum Giliibertum Matara-

<sup>1</sup> BERTAUX, op. cit., a pag. 444, e della stessa opinione sono il Perkins, il Goodyear ed altri entusiasti ammiratori del monumento troiano, da lui citati. Cfr. in *Rassegna pugliese* cit, a pag. 223 *Ri- stretto dell'istoria della città di Troia e sua diocesi dall'origine al 1584*, ecc.. L'iscrizione inedita della fabbrica di San Bartolomeo, che « Deodatus opimus cambiator hoc opus fieri iussit », e l'altro della costruzione di Santa Maria Maddalena: « Ego Albertus sacerdos et David clericus fecimus hoc opus ».



### Le statue del Ciborio di Santa Cecilia in Roma.

— Le statuette del Ciborio d'Arnolfo in Santa Cecilia non hanno avuto ancora una interpretazione sicura, potrebbe anzi dirsi con più esattezza che fino ad oggi nessuno si sia occupato di proposito di questo interessante problema d'iconografia.

Credo perciò sia utile studiare questo argomento e ricercare una spiegazione chiara e precisa.

Descriviamo anzitutto le quattro figure.

Nella fronte del Ciborio rivolta verso la navata maggiore si vedono:

1. Una Vergine con corona di rose in capo, vestita di una tunica di broccato d'oro su cui è posato un mantello che cade con un largo movimento di pieghe, tiene nella mano destra, stretta al petto, una rosa d'oro, mentre il braccio sinistro le cade sul fianco. Essa ha gli occhi fissi come in una visione lontana, e par che sorrida di letizia.

2. Un giovane cavaliere, sorridente negli occhi, veste una tunica a ricami e una clamide tutta dorata negli orli. Egli impugna la spada con la mano sinistra e tiene fra le dita della destra una rosa, stretta al cuore come cosa sacra. Questo dettaglio non è così evidente perchè la rosa ch'egli tiene non è ricoperta d'oro come quelle della Vergine, ma osservando attentamente può distinguersi la conformazione della corolla e la divisione dei petali.

Nella parte del Ciborio che guarda l'abside stanno due altre figure:

3. Un vecchio papa in ricchi paramenti sacrali, con la tiara in capo, porta nella mano destra una rosa d'oro.

4. Un cavaliere, studiato su Marco Aurelio, anche nel gesto caratteristico della mano, sembra uscire a stento da la nicchia.

Prendiamo ora in esame la leggenda di Santa Cecilia.

Cecilia, nata di famiglia romana verso il principio del terzo secolo, aveva fatto voto di conservare immacolata la sua verginità dedicandosi tutta alla vita contemplativa. Ferma nel suo proposito non fu se non per ubbidire alla volontà dei suoi genitori ch'essa acconsentì alle sue nozze con Valeriano, giovane nato di nobile famiglia, ma pagano. *Sed cum venit nox, in qua suscepit una cum sponso suo cubiculi secreta silentia,*

tium et Palmerium olim Petri de Lando filium ad pignerandum illos ecc.

Quam te Baresanum notarium quondam Robberti de Basilice filium taliter scribere ecc. in civitate Troia feliciter.

† Ego qui supra Iohannes Leporinus regali iudex

† Urso Troianus regali munere iudex,

Censura stabili testor et ista noto.

† Ego qui supra Antonius Troie regalis iudex.

† Regius hec iudex Nycolaus testificatur.

† Hoc signum crucis proprie manus Mathei de Rachesio est.

[*Mal conservata; è nell'Archivio capitolare della Cattedrale di Troia, fra le pergamene originali contenute nel sacco K*].

Cecilia si ribellò alle voglie dello sposo e gli disse: «Io ho un angelo del mio Dio che guarda il mio corpo ed è così geloso di me che se tu ti ostinerai d'aver la mia compagnia carnale, io credo che ti sarà tolta la vita».

Valeriano smarrito per questa confessione e sopra tutto sorpreso per questo angelo del quale metteva forse in dubbio la natura celeste, richiese di vedere questo custode. Ma la vergine gli disse: «Non è possibile che la tua anima impura contempi questo angelo purissimo; bisogna prima ricevere il sacramento del battesimo, il quale ti purificherà».

Valeriano acconsentì a ricevere il battesimo e andò da papa Urbano. Quando ritornò presso Cecilia la trovò a lato dell'angelo celeste, che aveva forma di un bellissimo giovine vestito di luce. L'angelo diede ai due sposi delle ghirlande di rose e disse loro: Queste corone dovete custodirle con il cuore immacolato e con il corpo puro, perchè sono intessute di rose colte nei giardini del cielo; esse non perderanno giammai nè la loro freschezza, nè il loro profumo, ma niuno potrà vederle se come voi non è un fedele della castità».

Partito l'angelo entrò nella camera il fratello di Valeriano, il giovane Tiburzio, che senza vedere i fiori ne sentì il profumo divino. Spiegatagli la causa di questo prodigio, egli si fece battezzare da papa Urbano.

I due fratelli furono messi a morte per ordine di Almaco, prefetto di Roma, e la vergine Cecilia fu decapitata. Papa Urbano fece deporre il suo corpo nel cimitero di Callisto, e consacrò la casa di lei come una Chiesa. In un documento ricordato nel «Liber Pontificalis», Pasquale I, 817-824, s'occupò di far ricostruire questa Chiesa dopo che la Santa gli apparì in sogno e gli rivelò il luogo ove era il suo corpo. Su questa indicazione si ritrovò non solo il corpo di Cecilia, ricoperto d'una tela d'oro macchiata di sangue, ma i corpi di Valeriano, di Tiburzio e di papa Urbano. Questi quattro corpi sacri furono deposti sotto l'altare maggiore della Chiesa, su cui cinque secoli dopo, durante il pontificato di Martino IV, 1281-1285, fu inalzato il ricco Ciborio.

Adunque in questa leggenda quattro sono le persone, che vanno strettamente riunite fra di loro e che insieme dovettero presentarsi alla mente d'Arnolfo, quando egli concepì questo suo mirabile lavoro. Ed allora non potremmo noi pensare che le quattro statuette su i capitelli del Ciborio rappresentino la vergine Cecilia, i due martiri Valeriano e Tiburzio ed il vecchio e santo papa Urbano, da le cui mani essi, nella purificazione del battesimo, avevano ricevuto la grazia di Dio? Tanto più se si pensa che non solo nella leggenda essi stanno strettamente uniti, ma insieme riposarono nella tomba da cui li trasse papa Pasquale I.

Nella rappresentazione d'Arnolfo, Cecilia, Valeriano

È papa Urbano portano fra le mani la rosa mistica, simbolo della loro purità, delle loro virtù e della grazia divina, recata ad essi da l'angelo di Dio. Questo attributo manca a Tiburzio, figura secondaria della leggenda, poichè egli non fu partecipe, come il fratello, di quel sacrificio di castità.

Per le tre prime figure non mi pare possa sorgere alcun dubbio, rimane però un'osservazione per la figura di Tiburzio: perchè mai, può domandarsi, questi è rappresentato a cavallo? Non mi pare giusto voler trovare in ogni più piccolo dettaglio delle opere d'arte, la ragione ispiratrice, intima e misteriosa. Il Ciborio di Santa Cecilia precede quelle di San Paolo, è un'opera quindi che Arnolfo eseguì nei primi tempi della sua dimora a Roma, quando cioè più vivi dovevano farsi sentire gli entusiasmi per l'arte antica. Non mi pare quindi infondato il pensare che Arnolfo, avendo dinanzi agli occhi la statua di Marco Aurelio, si sia compiaciuto di ricordarla nella figura di Tiburzio.

CARLO ARU.

**Notizie di opere di alcuni minori pittori fiorentini.** — Alle opere di pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco, delle quali ho parlato in un articolo di questo periodico,<sup>1</sup> desidero aggiungere ancora alcune altre che ho potuto recentemente ritrovare. Le descrivo seguendo il metodo e la numerazione progressiva adottata nell'articolo.

LORENZO DI NICCOLÒ - 21. Altenburg, Galleria (n. 35): due sportelli ora disgiunti. A sinistra, *Cristo crocifisso*; a destra, *Santa Cecilia*; in alto, l'*Annunciazione*. Il catalogo della Galleria richiama per questo dipinto l'arte di Antonio Vite.

22. Vienna, Collezione del conte Lanckorowsky: *Natività*. Questa tavoletta, assai bella per il nostro pittore, è ora ottagonata e forse fu dipinta per desco da parto: il cielo vi appare restaurato; dal proprietario è attribuita a Taddeo Gaddi ma deve invece

riunire all'*Annunciazione* del Louvre, n. 17 del mio elenco delle opere di Lorenzo di Niccolò, benchè, vendendola in riproduzioni, l'avessi giudicata opera di un pittore più antico.

BICCI DI LORENZO - 21. Vienna, Collezione Lanckorowsky: sportello di pala d'altare con le figure, quasi di grandezza naturale, di San Francesco e di Santa Maddalena, frammento in ottimo stato.

22. Vienna, Collezione Lanckorowsky: *Madonna col bambino al seno*, racchiusa fra due alte tavole in ognuna delle quali vedonsi due figure sovrapposte di santi, opera di bottega.

«IL MAESTRO DAL BAMBINO VISPO» - 10. Berlino, presso il prof. G. Voss: *Madonna atteggiata nel modo consueto a questo pittore*. Sul dinanzi vedonsi le figure di Santa Maddalena e di Santa Lucia, inginocchiate; nel fondo le figure di San Francesco e di Sant'Antonio abate. Il dipinto, che è in ottimo stato ed ha figure a grandezza mezza del naturale, è attribuito a Lorenzo Monaco da diversi autorevoli critici.

11. Collezione Artaud de Montor (catalogo pubblicato a Parigi nel 1843, tav. VIII): *Madonna seduta in trono e rivolta a destra, col Bambino che le sgambetta nel grembo*. A sinistra, *Santa Caterina* e *San Giovanni Battista*; a destra, *Santa Maddalena* e *San Niccolò*.

«COMPAGNO DI BICCI» - 12. Vienna, Collezione Lanckorowsky: *Madonna seduta su un cuscino d'oro posato sopra un seggio di marmo, in atto di rimirare il Bambino al quale ella porge con la destra un pomo*. È un dipinto accurato e un po' sbiadito nelle tinte, che appartiene probabilmente ai primi tempi del pittore.

Conviene poi notare che la tavola conservata nel magazzino degli Uffizi, e descritta al n. 7 dell'elenco delle opere del «Compagno di Bicci», non rappresenta San Zenobi, bensì San Biagio con il cardo in mano. Essa reca sulla cornice la seguente iscrizione: *Familia Falcuccia fieri fecit* e, secondo quanto ancora mi è comunicato dal dott. Poggi, fu esposta in Duomo nel 1408.

OSVALD SIRÈN.

<sup>1</sup> *L'Arte*, 1904, pag. 337-356



# CORRIERI

## NOTIZIE DI LOMBARDIA.

**Ricca decorazione plastica della volta di una sala del palazzo Marino in Milano.** — A pianterreno dell'antico e bellissimo palazzo del Marino, architettato da Galeazzo Alessi, ed ora sede del Municipio, è riapparsa alla luce la decorazione plastica ad alto rilievo di una sala-terrena, decorazione di cui più nessuno aveva ricordanza, perchè era mascherata da un soffitto in legname applicatovi, quando la saletta di circa m. 4.50 per 6.50 era stata dimezzata per comodità degli uffici dei matrimoni, essendo contigua alla gran sala in cui per lo appunto si celebrano i matrimoni.

Ora questa saletta è stata sgombrata del tutto e la volta antica riappare in tutta la ricchezza ed esuberanza della sua decorazione barocca, che contrasta, è vero, con la elegante e signorile semplicità delle due porte in marmo che sono ancora quelle del tempo e del disegno dell'Alessi; ma ciò nondimeno è interessante e pregevole per la vivacità, la fantasia e quel non so che di tronfio e spagnolesco, che concorda con l'abitatore primo di questi appartamenti, che fu il nobile de Leva, padre della celebre monaca di Monza.

Siamo dunque alla fine del Cinquecento od al principio del Seicento, siamo allo stile delle farraginose ma pur sempre geniali decorazioni dei Campi, e delle quali abbiamo i saggi migliori nella chiesa di San Sigismondo presso Cremona.

La decorazione di questa volta, testè adunque riapparsa nel palazzo del Marino, è condotta ad alto rilievo. Nel mezzo abbiamo un grande rettangolo piano delimitato da una grossa cornice ed attorno sono distribuiti quattro cartelli ovali (uno per lato) e quattro medaglioni (uno per spigolo).

I quattro cartelli ovali sono racchiusi in grosse cornici rettangolari, adorne di cariatidi e di mascheroni e sulle quali stanno seduti dei putti che tengon distesi dei grossi festoni di frutta e di fogliami.

Negli angoli abbiamo i sopradetti medaglioni, i quali sono ovali e disposti per l'altezza loro entro voluminose ghirlande di frutta e di fogliame.

Negli spazi liberi fra i cartelli ed i medaglioni abbiamo altri putti ed altri mascheroni e poi ancora dei grifi e degli ornati accartocciati.

Infine, tutta quanta codesta decorazione della volta rimane inscritta in una grossa cornice architettonica a palmette ed ovoli, la quale serve pure di cornice alla linea superiore delle quattro pareti della sala.

Il cartello grande centrale ed i quattro ovali che lo circondano probabilmente avrebbero dovuto andar adorni di pitture, ma non le ebbero mai; i quattro medaglioni invece ebbero (e conservano) la loro decorazione plastica, condotta contemporaneamente a tutta la parte ornamentale: questa consiste in gruppi di ninfe formose e di grossi, adiposi tritoni ad alto rilievo.

È probabile che tutta questa rigogliosa decorazione plastica dovesse ricevere larghe ed abbondanti dorate, ma, come per le pitture, non se n'è riscontrata traccia di sorta.

**Una nuova raccolta di opere d'arte.** — I signori Carlo ed Antonio Grandi hanno inaugurato, il giovedì precedente il giorno di Natale, una raccolta assai interessante di opere d'arte, ordinata in due sale con molto buon gusto e con una certa austera signorilità, che ricorda assai le esposizioni d'arte del Burlington fine Arts Club di Londra.

Anche in queste sale, come per lo appunto in quelle del Burlington-Club, subito sono incominciate le discussioni intorno ai quadri ed alle sculture di maggior pregio.

Dirò brevemente delle pitture più interessanti (traslasciando per questa volta i bronzi, i mobili, le porcellane, ecc.) per trattenermi in ultimo sopra un quadro e sopra una scultura che sono d'importanza eccezionale.

Facendo il giro della sala maggiore troviamo: un ritratto di artista drammatica, assegnato al celebre pittore francese del principio del secolo scorso, Luigi David. Ci voleva tutta la originalità, l'indipendenza e l'avversione a tutto ciò che sia etichetta e convenzionalismo per sedersi con tanta disinvoltura dinanzi al pittore ritrattista; e ci voleva tutto il talento dell'autore della *morte di Marat* per non indietreggiare

dinanzi a tanta novità di posa e riprodurla con tanta cura e sapienza. Ritroviamo la scelta di colorazioni e la intonazione, che son particolari alla scuola francese di quel tempo, e così pure la coscienziosa e diligente esecuzione della medesima.

Cinque pastelli francesi del XVIII secolo, schierati sotto, sono lavori vaporosi, fini, delicati; una di quelle testine di donna ha tanto garbo nel suo atteggiamento capriccioso, e tanto brio nel suo sorriso, che è la cosa più graziosa che si possa immaginare. Non dimentichiamo che è ancora inquadrata in una sottile ed elegante cornice di quell'epoca.

Rosalba Carriera appare lì dappresso, anch'essa con cinque pastelli, tra i quali vanno notati due ritratti di coniugi principeschi della Casa di Sassonia. Questi due pastelli provengono da Varese e sono quindi, probabilmente, un residuo delle ricchezze artistiche che adornavano nel XVIII secolo il palazzo (oggi sede della Prefettura e del Municipio) di quel tal Principe di Modena, colà relegato in esilio, anzi in castigo: antico esempio di domicilio coatto.

Al Moretto da Brescia viene ascritto un grande ritratto a figura intera di un conte Gambara, in mezza armatura brunita. Sul basamento della colonna vicina si legge la seguente iscrizione dipinta in nero:

CO · BRVN · GAMB · ET · SV[AE]  
AN . . . . . OB · A · D . . . . .  
. . . . . MEN . . . . .

Quel conte Gambara s'era adunque fatto ritrattare così quand'era nel fior degli anni, destinando questa sua effigie alla serie dei ritratti di famiglia, e sperando che i suoi eredi si sarebbero poi preso cura di completare l'iscrizione, alla qual cosa invece essi non pensarono affatto.

La scuola francese torna a riapparire in due scene pastorali, bei lavori decorativi che paiono arazzi; in un ritratto del pittore Desporte (XVII-XVIII secolo) molto originale pel modo con cui la mezza figura di un cacciatore è illuminata e per l'intonazione del colorito; in una graziosa composizione mitologica del Boucher, rappresentante Venere e Cupido e due amorini con chitarra e con cetra, i quali danno una nota tutta moderna, e non mancano di correlazione, massime nel tipo, cogli amorini del nostro grande Tiepolo.

V'è ancora un altro quadro francese, un ritratto (busto) di *Josephine Beauharnais*, bella, graziosa e vivace; probabilmente eseguito quand'essa non s'immaginava ancora che fra poco sarebbe salita al trono imperiale, e che non molto dopo ne sarebbe discesa. L'espressione ha difatti nulla del sussiego imperiale, ed è pur allegra, vispa, spensierata. Circostanza strana! questo ritratto è capitato in questa sala di una casa del Corso Venezia a poco più di cento passi dal palazzo Busca, ov'essa dimorò appunto quale consorte

di Bonaparte, allora soltanto generale in capo dell'armata francese (1796).

Della scuola lombarda antica c'è una grande lunetta ad affresco, rappresentante il Presepio e che è del Civerchio, ed anzi del periodo in cui il pittore si attecchiva ancora esclusivamente allo stile del Foppa, e siccome si sa che questa lunetta proviene da Pavia, così rimane confermato che il Civerchio vi aveva seguito il suo maestro e vi aveva anche condotti dei lavori per proprio conto.

E della scuola leonardesca non c'è soltanto una Pietà della bottega del Gianpetrino e di un incognito il viaggio di Tobio, rinchiuse in una piccola ma squisita cornice del principio del Cinquecento, ma c'è anche un affresco del Luini: una figura d'angiolino inginocchiato a destra, con una face. È uno dei pochi pezzi dell'antica decorazione della villetta della Pelucca (poco discosta da Monza) che siano andati dispersi: quasi tutta quella decorazione, com'è risaputo, è stata trasportata nel palazzo reale di Milano e nella Pinacoteca di Brera. Questo frammento era del resto già conosciuto da tempo: e già Luca Beltrami lo ha riprodotto in questo periodico, quando vi pubblicò un suo studio sulle pitture del Luini, provenienti da quella villa.

Nel mezzo della sala, esposti su cavalletti, si trovano: una piccola Madonna col Bambino, di Filippo Mazzola da Parma, tavoletta che, al rovescio, reca la firma e la data del 1492;

un'altra Madonna col Bambino, del Previtali, il quale qui ha un fare largo e soprattutto un colorito più acceso e più armonioso del solito, e che rivela una passeggera ma forte influenza di Palma il Vecchio;

un ritratto prezioso di Andrea Appiani, prezioso perchè è firmato dal geniale pittore milanese del periodo della Cisalpina e del regno italico, e perchè ci dà l'effigie del pittore prospettico e scenografo Paolo Landriani, <sup>1</sup> celebre al tempo suo ed ora ammirato soltanto da quei pochissimi fortunati possessori dei suoi disegni ed acquarelli a chiaroscuro di grandi prospettive scenografiche, lavori straordinari per invenzione, grandiosità ed effetti di luce, uniche testimonianze superstiti delle di lui grandi scene nel teatro della Scala ed in quello della Canobbiana!

Ed ora veniamo alle due opere maggiori, una scultura in terracotta ed un quadro.

La scultura in terracotta, alta circa un metro, rappresenta l'assunzione in cielo di Maria Egiziaca. La santa, avvolta nella sua disciolta ed abbondante capigliatura, che ne forma l'unica veste, sale in cielo con le mani giunte; attorno, la circondano dolci teste di cherubini, lieti, festosi, disposti nelle più svariate direzioni che dimostrano appunto di salire assieme alla Santa,

<sup>1</sup> Dietro alla tela si legge: «Andrea Appiani pinxit anno 1800 Paolo Landriani».



di girare e saltellare per la gioia. Tutta l'opera è improntata di brio, di vita e di grazia solenne. La figura della Santa, disposta in linea alquanto diagonale, dà benissimo l'effetto dell'ascensione; essa è trattata con grande sapienza anatomica, con grande verismo e pur ad un tempo con somma delicatezza, finezza e genialità. Dinanzi a questo squisito lavoro è stato pronun-

tavia, se la figura effigiata era visibile, doveva riescire di un effetto tutt'altro che allegro e piacevole per quella buona gente.

È dunque un ritratto ed un ritratto che, sin dal primo entrare di un visitatore in questa sala, lo agita ed affascina potentemente: tipo più terribile, più cinico di questo brutto ceffo pallido e crudele non si potrebbe



Boltraffio (?): Ritratto. Raccolta Grandi, Milano

ciato il nome di Benedetto da Majano e difatti ha qualche affinità coi lavori della prima maniera di questo artista: però affinità maggiore ancora parmi vi sia con quelle di Antonio Rossellino, specialmente pel brio, per la vivacità e per l'intenso effetto di vita vibrante.

L'altra opera di primaria importanza è un quadro su tavola appartenente alla scuola lombarda della fine del xv od al principio del xvi secolo. È stato trovato in un antico edificio, oggi abitato da contadini, e serviva di chiusura ad una finestra! Per fortuna, se non altro, che la parte dipinta era rivolta all'interno: tut-

immaginare. Egli è volto di profilo, guarda fisso dinanzi a sé con orgoglio implacabile e con fredda ferezza; pare che assista ad una esecuzione, alla tortura di un condannato. La energia della fattura, la recisione e fermezza del disegno, la forza del chiaroscuro e la violenza del colore ben manifestano che il pittore, per quella naturale impressionabilità ed intuizione degli artisti, ha sentito tutta la tracotanza del carattere e la potenza della condizione sociale del personaggio che gli stava dinanzi.

La testa è disegnata e dipinta con forza e con molta

abilità e padronanza: il colorito è pregevole soprattutto per l'intonazione e la sapienza dei valori; osservasi la differenza delle tonalità del nero avorio dei capelli, del nero caldo vellutato del feltro del berretto, di quello più caldo ancora del panno del giustacuore e di quello bruno-caldo, profondo, del fondo del quadro.

Chi sarà stato a dipingere questo ritratto di così rara efficacia ed evidenza?

Si sono fatti parecchi nomi:

Bartolomeo Veneto, e questo è da scartare perchè l'analogia del costume e dei particolari non basta di certo a stabilire un'identità, che non esiste poi affatto nel disegno e nel pennellaggiare;

Andrea Solari, meno ancora; qui mancano affatto, non foss'altro, la sua nota personale di colorito ed il suo modo di modellare;

Bernardino dei Conti, neppure; questi faceva, è vero, i suoi ritratti di profilo; è vero inoltre che il ritratto muliebre della collezione del signor Alfredo Morrison di Londra (anticamente nella raccolta Castellarco di Milano) presenta qualche analogia nella massa generale e nell'atteggiamento: ma quest'analogia può essere casuale e potrebbe del resto essere il risultato di un'influenza passeggera, esercitata da questo quadro su quel pittore così ineguale e così mutevole che soltanto i suoi quadri firmati (e tutti assai diversi fra di loro) possono essere elencati nelle serie delle sue produzioni e nessuno di questi, per disegno, colore e stile si avvicina al ritratto in discussione.

Dopo di averlo lungamente osservato e studiato, basandomi specialmente sul disegno, sullo studio anatomico del viso, sulla forma della mano destra, sul chiaroscuro, sulla maniera di pennellaggiare e sulla intonazione del colorito, sento una grande affinità con la maniera del Boltraffio, il quale, non dimentichiamolo, non entrò che alquanto tardi e poco per volta nell'orbita leonardesca.

**Un affresco del XV secolo riapparso nel palazzo vescovile di Como.** — Nella scorsa estate, in occasione dei lavori del riordinamento interno del palazzo vescovile di Como, dietro ad un tratto di parete, si è scoperta la parte superiore interna dell'abside di un antico oratorio del Trecento, rimasto assorbito dalla successiva ricostruzione e dall'ampliamento di quel palazzo e andato per tal modo dimezzato in due piani, mentre il suo esterno è tuttora visibile nel cortile o giardinetto. In questo spazio superiore della vecchia absidiola era rimasta l'antica decorazione ad affresco, che ora è stata restaurata a cura del vescovo, monsignor conte Teodoro Valfrè di Bonzo.

In alto, abbiamo il Redentore benedicente, ripetizione ritardataria dell'antico prototipo medievale; al disotto, vediamo l'Adorazione dei Magi ed inginocchiato dinanzi alla Madonna un cardinale. L'affresco non ha pregi d'arte molto notevoli, tuttavia è assai in-

teressante: anzitutto per i costumi dei personaggi, i quali costumi sono del secondo quarto del quindicesimo secolo; poi pel ritratto del cardinale committente, che, com'ebbe a rintracciare il dottor Diego Sant'Ambrogio,<sup>1</sup> è l'eminente prelato ed umanista Gerardo de' Landriani, il quale fu vescovo di Como dal 1438 al 1445; infine, perchè è uno dei pochi esempi di pittura lombarda direttamente ispirata allo stile delle opere lasciate da Masolino da Panicale nella poco discosta Castiglione d'Olona.

**Asta di quadri antichi.** — All'impresa di vendite dell'ingegnere Genolini è stata venduta all'asta, in questi ultimi giorni, una piccola raccolta di quadri e disegni antichi. Vi si trovavano alcune cose buone: un disegno di Gaudenzio Ferrari, rappresentante la Madonna col Bambino, San Giovannino e Sant'Andrea, disegno che salì sino a 7200 lire, ma venne ritirato dal proprietario; un Cristo in croce di Vittore Crevelli; una piccola Madonna di Galeazzo Campi, firmata e datata (1515); un presepio di Defendente de Ferrari; una danza campestre di Pietro Brueghel il Vecchio, firmata e datata.

GIULIO CAROTTI.

#### NOTIZIE DI ROMAGNA.

**Gli affreschi nel refettorio della Malatestiana a Cesena.** — Nel fascicolo I-II de *L'Arte* (anno V) riferii con sufficiente larghezza intorno alle pitture in terretta verde scoperte nel 1900 nell'antico refettorio del convento di San Francesco, alla Malatestiana di Cesena, invocando da queste medesime colonne l'aiuto morale e materiale del Governo per il restauro delle pitture, particolarmente importanti per la storia locale, e sin d'allora liberate dall'intonaco con diligente cura dal capomastro signor Cesare Manucci. Ora che, grazie al Ministero dell'istruzione, la ripulitura e il restauro degli affreschi, per opera del prof. Orfeo Orfei di Bologna, sono un fatto compiuto, sono lieto (per la squisita cortesia dell'avv. N. Trovanelli, che gentilmente me le favorì) di poter presentare ai lettori di questa rivista le fotografie di dette pitture, eseguite dal signor Casalboni di Cesena.

La riproduzione di tali fotografie e l'articolo da me pubblicato nel 1902 mi dispensano dal descrivere ancora i dipinti della Malatestiana, tanto più che nulla potrei aggiungere a quanto espressi da principio intorno al pregio dell'opera e alla scuola a cui essa appartiene: anche oggi, dopo il restauro, gli affreschi mi sembrano di un pittore in ritardo, di un artista, voglio dire, che pare intenda il movimento dei nuovi

<sup>1</sup> V. *La Lega lombarda*; DIEGO SANT'AMBROGIO, *L'arte nel palazzo vescovile di Como*. È un breve ma interessante studio sulle vicissitudini e vestigia di quel palazzo.



tempi (le pitture sono indubbiamente della metà del secolo xv), ma che non ha la perizia necessaria per seguire con onore il nuovo indirizzo.

I due affreschi misurano ciascuno m. 4 in altezza e m. 4.50 in larghezza; la figura del Battista misura m. 1.20 X 0.40.

Ho detto più sopra che i dipinti, i quali del resto potrebbero essere stati eseguiti anche da qualche frate artista del convento, sono particolarmente importanti per la storia di Cesena: non sia inutile quindi d'in-

sorgliare d'ogni dominio; così la legittimazione è rappresentata non già come spontanea grazia papale, ma come volontà divina, a cui il pontefice deve inchinarsi adorando. È adunque una vera pittura ghibellina, è un'affermazione del potere laico; e ciò ce la rende più interessante e, diciamolo pure, più cara. Del rimanente la protezione francescana, apertamente manifestata qui dal Malatesta (non dovrebbe esserci bisogno di notarlo), non contrasta alla nostra interpretazione, giacchè *laico* non si contrappone a *reli-*



Malatestiana di Cesena: Affresco. Metà del secolo xv

sistere sul fatto che nella parte mediana del trittico, immediatamente sopra la *Cena* degli Apostoli, l'ordinatore delle pitture volle certamente simboleggiata, come osservò per primo il dotto avv. Trovanelli, la risurrezione della famiglia Malatesta, e cioè il principe, con la corona e la spada, che, sotto la protezione di San Francesco (di cui porta il saio) e dell'Angelo Custode, che gli sta accanto, sorge da un avello scoperchiato, mentre innanzi a lui vedesi ginocchiare un pontefice, al quale dall'alto apparisce la mano di Dio. « Poichè al tempo in cui la pittura fu eseguita — scrive il Trovanelli — fiero ardeva l'odio di Roma papale contro casa Malatesta, cui voleva

gioso, ma a *clericale*; ed è inoltre risaputo come, nei migliori tempi dell'Ordine, spesso entro i suoi conventi si accogliessero spiriti fieramente avversi alla dominazione e alle ricchezze temporali del clero, ed anzi uno di essi, e il più illustre — il nostro fra Michelino — divenne generale dell'Ordine stesso ».<sup>1</sup>

Come è noto, il refettorio — destinato ora a ricreatorio scolastico — è diviso in due navate uguali da una serie di pilastri, in uno dei quali si poté scoprire

<sup>1</sup> Cfr. il *Cittadino* di Cesena del 31 luglio u. s., ove il Trovanelli inserì un bellissimo articolo illustrato sulle pitture del refettorio di San Francesco.



in parte un'ardita figura del Battista, la cui fotografia mostra inoltre la struttura dei forti e tozzi capitelli addossati alle pareti del refettorio e un tratto dei festoni decorativi, che contornano la deturpata ma pur grandiosa scena della *Crocifissione*.

**Nuovi incrementi alla Pinacoteca di Forlì.** — Nella sala A di questa Pinacoteca è stata esposta da qualche tempo una pregevole figura di giovane santa, del forlivese Paolo Agelli (1768-1841), donata dai fratelli conti Dall'Aste. Rappresenta *Santa Chiara* in atto

dal n. I al n. XI, dall'Amministrazione del secondo i nn. XII e XIII, dalla Direzione del Museo di Bologna il n. XIV e da quello Nazionale di Ravenna le fotografie dal n. XV al XVIII. Finalmente la sala dei disegni, incisioni, ecc., si è arricchita pur di recente di dieci grandi e splendide fotografie di lavori del geniale pittore F. Vineo e di un suo quadro ad olio, donato dal compianto artista alla sua città natale.

**Una tavoletta luinesca.** — Poichè mi trovo a parlare del Museo forlivese, mi si concedano poche



Malatestiana di Cesena: Crocefissione. Affresco, Metà del secolo xv

di adorare il SS. Sacramento, che si vede entro una piccola urna esagonale in forma di pisside, ch'essa tiene nella destra. Oltre la bellezza dei lineamenti, è notevole in questo quadro la carnagione della giovane santa, la quale è in veste monacale, dipinta a larghe pennellate, luminosa, robusta, vera.

Nella sala B, che contiene, tra altro, vari esemplari di terracotte e di maioliche romagnole e marchigiane, con savio discernimento e per comodità degli studiosi, sono state disposte entro apposito pluteo a cristalli diverse fotografie grandi di *Maioliche di fornaci forlivesi* (i cui prodotti non sono conosciuti per quanto meritano dagli amatori intelligenti), o ad esse attribuite, dei secoli xv e xvi, esistenti nel South Kensington Museum, in quello del Louvre e altrove. Provengono dalla Direzione del primo le fotografie

righe ancora per accennare ad una piccola tavola che si trova esposta al n. 180 fra gli oggetti lasciati in dono dal comm. Camillo Versari di Forlì. Vi è rappresentata *Santa Caterina d'Alessandria*; misura, senza la cornice, m. 0,31 x 0,23, ed è attribuita alla scuola toscana, mentre appartiene ad un artista del secolo xvi, che copia con diligenza da miniatore la *Santa Caterina* di Aurelio Luini, che Adolfo Venturi vide nella Galleria Nazionale di Budapest e che riprodusse nel *L'Arte* del 1900 (fasc. V-VIII). Come Aurelio in detta immagine si mostra imitatore del padre (Bernardino Luini), di cui conserva i tipi, così l'ignoto pittore della raccolta Versari imita la copia di Aurelio, riproducendola nel quadretto di Forlì, con una diligenza ammirevole, in modo quasi perfetto.

Le lievi differenze che vi si possono rilevare, come,



ad esempio, l'ovale del viso un po' meno largo ed i capelli scendenti sulle spalle meno copiosi nell'immagine del Museo forlivese, gli occhi forse un poco più aperti e le dita delle mani più affusolate, una parte della ruota dentata, che si vede dietro la santa, sormontante la spalla di lei, nulla tolgono all'insieme della composizione luinesca, che, come ho detto, è identica a quella del quadro di Budapest. Uguale il tipo della giovine martire con la palma nella destra e un libro chiuso nell'altra mano; uguali il naso ben profilato e la bocca dalle labbra sottili; uguale il modo di piegare i panni e persino identico il fermaglio appuntato sull'abito rosa della santa, con entrovi le sigle del Cristo.

Concludendo, alla pregevole copia di Aurelio Luini, tratta, come ha dimostrato Gustavo Frizzoni (cfr. il fascicolo III-IV de *L'Arte*, a. 1901), dal bellissimo quadro originale di Bernardino Luini, in possesso della Galleria Reale di Copenaghen, gli studiosi dovranno aggiungere anche questa del Museo di Forlì, d'ignoto maestro, la quale per grazia e finezza di esecuzione figura assai degnamente nella collezione Versari.

E. CALZINI.

#### NOTIZIE ROMANE.

**Pitture medioevali romane.** — Sullo svolgimento della pittura in Roma nell'età di mezzo, non abbiamo ancora conoscenze molto chiare. Soltanto da pochi anni le scoperte di Santa Maria Antiqua, di Santa Cecilia in Trastevere, e di altri luoghi specialmente della provincia, hanno portato tale copiosissimo materiale da poter rischiarare d'un tratto tanti punti oscuri della storia artistica della capitale dell'Occidente, nel tempo in cui le forme orientali si andavano vittoriosamente diffondendo, ma ancora si sente la necessità che quel materiale troppo mal giudicato da molti, sia raccolto, studiato, illustrato con cura.

Ora che tanto si dibatte nella storia dell'arte la questione delle influenze bizantine di contro alla preponderanza assoluta accordata fin qui da tutti all'occidente, sarebbe, noi crediamo, della massima importanza stabilire con precisione quanta parte queste influenze abbiano avuto in Roma, determinarne i limiti, le cause, le vicende.

In queste mie brevi note io non pretendo affatto di riparare a tale mancanza di un lavoro generale sulla pittura medioevale romana, nè di risolvere esaurientemente nessuna delle questioni che si presentano allo studioso; mi limiterò invece ad illustrare brevemente alcune opere recentemente venute in luce e, salvo indicazione contraria, del tutto sconosciute sin qui.

**Le pitture del cimitero di Commodilla.** — Esegguendosi, a cura della Commissione pontificia di ar-

cheologia sacra, degli scavi nel cimitero di Commodilla è venuta in luce la basilica dei due martiri Felice e Adauto contenente gran numero d'iscrizioni e alcune pitture.

Tre di queste pitture sono state illustrate da Monsignor Wilpert nel *Nuovo Bollettino di archeologia cristiana* dell'anno ultimo.<sup>1</sup> La prima rappresenta la *traditio clavium*, soggetto come nota il Wilpert « affatto nuovo nella pittura delle catacombe; un'altra rappresenta San Luca, e una iscrizione ci permette di assegnarla al tempo di Costantino Pogonato (668-685); la terza infine raffigura la Vergine seduta in trono: ai due lati stanno i Santi Felice e Adauto, il quale ultimo presenta alla Madonna una donna vestita di tunica (fig. 1). Sotto la scena corre una iscrizione riferentesi alla donna sepolta nella tomba, chiamata Turtura, e alla quale il figlio fece fare la pittura e l'epigramma ».

Il Wilpert crede giustamente che la pittura come l'altra della *traditio clavium* debba assegnarsi alla fine del v secolo o ai primi decenni del sesto. Nel dipinto della Madonna si nota molto, scrive il Wilpert, « dell'arte cimiteriale, specialmente nel modo di rappresentare e disporre attorno al gruppo principale le figure dei santi con la defunta, dando ed esse l'atteggiamento corrispondente al momento più essenziale dell'azione ».

Il Wilpert trova invece delle novità nel gruppo centrale. « Gesù non apparisce più solo, da giudice, ma bambino in grembo alla sua madre, seduta come una imperatrice in un trono gemmato. Ambedue sono inoltre troppo indipendenti dall'azione che l'artista volle raffigurarci; essi potrebbero star benissimo da sè. In ciò io vedo un forte indizio che il gruppo della Vergine col divin Infante sia una copia di qualche celebre immagine della Madonna con Gesù, dipinta forse sopra una tavola, come quella della basilica di Santa Maria Antiqua ».

Non so quanta verosimiglianza possa avere questa ipotesi del Wilpert; ma è certo che il gruppo centrale è così separato dal resto che sembra proprio che l'artista lo abbia trasportato qui da un'altra rappresentazione. La Madonna è rappresentata in trono, quindi come regina, mentre in tutte le pitture delle catacombe siede semplicemente su uno scanno, come a Priscilla e altrove. È dunque un concetto del tutto nuovo che qui troviamo e che non ci permette in alcun modo di riconnettere l'immagine di Commodilla con le altre cimiteriali antecedenti.

Un paragone si può invece stabilire con la rappresentazione musiva della navata centrale di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna (fig. 2): la figura di Maria

<sup>1</sup> G. WILPERT, *Di tre pitture recentemente scoperte nella basilica dei Santi Felice e Adauto nel cimitero di Commodilla*, in *Nuovo Bollettino di archeologia cristiana*, 1904.





Fig. 1 — Roma, Basilica dei Santi Felice e Adauto al cimitero di Commodilla  
 Affresco del v-vi secolo



che in essa vedesi rammenta assai da vicino pel costume, per la posizione, anche un po' pel tipo quella di Commodilla, a parte naturalmente le differenze di gesto dovute alla diversa parte rappresentata dalla Madonna nelle due composizioni; il mosaico di Sant'Apollinare, che rimonta alla prima metà del secolo vi, di poco posteriore quindi, e forse contemporaneo, al dipinto romano, per quella certa rigidità delle figure, per l'impiego quasi eccessivo dell'oro sul fondo e sugli abiti, per la presenza della madreperla tra le tessere di vetro colorato, è, come tutti gli altri della zona inferiore della gran navata, di origine incontestabilmente bizantina.

L'arte che nelle catacombe aveva raffigurato le Madonne di Priscilla e dell'Ostiano in aspetto matronale traeva ispirazione dalle forme ellenistiche diffuse allora in Occidente, ma le sue creazioni non rispondevano alle concezioni cristiane.

Il cristianesimo primitivo all'opposto del paganesimo che aveva dato alle sue deità carattere essenzialmente umano poneva le sue divinità nel cielo, come nel cielo appuntava tutte le sue speranze, il termine di tutti i suoi desideri.

Per questo era necessario un nuovo stile; e fu l'Oriente che lo formò; l'arte bizantina con le sue figure ieratiche rispondeva benissimo alle idealità nuove; e questa è la ragione del rapido diffondersi di essa in tutte le terre cristiane.

La persona divina è concepita in aspetto regale, su trono tempestato di gemme: alla fine del quinto secolo trionfano in questo affresco le concezioni orientali nella capitale dell'Occidente.<sup>1</sup> Una simile immagine regale della Madonna è comunissima a Roma nel medio evo; la vediamo nel famoso affresco di Santa Maria Antiqua (nel cosiddetto *palimpesto* a destra dell'abside grande) nella Madonna coronata, assai più antica di quanto si credeva.

Taluno potrebbe osservare che rappresentazioni di sacre persone in trono non mancano a Roma anteriormente all'affresco di Commodilla, e ad esempio il mosaico famoso di Santa Pudenziana ci presenta il Cristo su trono gemmato, e così vediamo il Bambino adorato dai Magi nel grande mosaico dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore del tempo di Sisto III; ma per entrambi questi monumenti, benchè forse nessuno lo sappia, da tempo è dimostrata, a parer mio assai giustamente, la derivazione iconografica dall'Oriente. Mi riferisco alle ricerche dello Ajnalov, che già dal 1895 ha scritto un importantissimo volume sui *Mosaici dei secoli IV e V*, che meriterebbe di esser più conosciuto e tradotto perchè tutti gli studiosi ne potessero profittare.<sup>2</sup> Mi mancherebbe qui lo spazio

per riassumere sia pure brevemente le osservazioni del valentissimo studioso a proposito dei mosaici di Santa Pudenziana e di Santa Maria Maggiore; mi limiterò a tradurre le sue conclusioni.

L'Ajnalov scrive del mosaico di Santa Pudenziana (pag. 69): « Gli abiti di Cristo son di porpora cremi-



Fig. 2 — Ravenna, Sant'Apollinare Nuovo  
Mosaico del secolo vi

sina tessuta d'oro. Questo colore per la prima volta è chiaramente espresso in un mosaico, in seguito è sempre ritenuto per l'abito di Cristo e ugualmente per quello della Madonna. I monumenti orientali,

*iconografi i stil'a drevne-xristianskago iskyssstva*, (Mosaici dei secoli iv e v. Ricerche nel campo dell'iconografia e dello stile dell'arte antica cristiana), San Pietroburgo, 1895, pag. 199, con 28 illustrazioni e due tavole. L'autore esamina i mosaici di Santa Costanza, di Santa Pudenziana, di Santa Maria Maggiore, di Santa Sabina, del Laterano, a Roma; del battistero di San Gennaro a Napoli, di Santa Prisca a Capua; delle cappelle di Sant'Aquilino e di San Vittore a Milano; del battistero di Albenga in Liguria; sempre con numerosissimi riferimenti iconografici ed osservazioni stilistiche del tutto nuove. Per citare un solo esempio nessuno sapeva che nell'arco di Santa Maria Maggiore vi fosse nel frontone del tempio di Gerusalemme una personificazione di Roma.

<sup>1</sup> Questi concetti sono più ampiamente svolti nella mia *Iconografia della Madonna. - Studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'Oriente e d'Occidente*, Firenze, 1905.

<sup>2</sup> D. V. AJNALOV, *Mosaiki IV i V vekov. Issledovani'a v oblasti*





Fig. 3 — Roma. Santa Maria in via Lata  
Oratorio sotterraneo, San Paolo

come l'evangelario siriano del VI secolo della Biblioteca nazionale di Parigi, i mosaici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna e i manoscritti bizantini specialmente ritengono questo colore ».

A proposito poi per il tipo del Cristo con la barba lunga, i lunghi capelli castani, il naso dritto, gli occhi bruni, aggiunge (pag. 70): « Questo tipo comincia nel patrimonio dell'arte bizantina e si trova nella chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli del VI secolo, e nel codice di Cosma dell'VIII secolo (Bibl. Laur., n. 699). Quest'ultima circostanza ci dice anche che il tipo non appartiene a Roma e alla sua scuola, ma all'oriente ». Riguardo all'arco di Santa Maria Maggiore l'Analov scrive (pag. 104): « L'analisi generale delle composizioni e dei loro dettagli mostra quanto numerose relazioni conservano esse con l'arte bizantina. Esse si ricongiungono all'arte orientale. Le tracce separate che si uniscono nei mosaici in un complesso generale sono sparse sui monumenti delle scuole di Ravenna e di Milano, sui monumenti dell'arte siriana e qualche volta s'incontrano nell'arte romana e d'un tratto divengono vive nell'arte bizantina vera dall'VIII-XII secolo. I tipi di Maria, di Afrodizio e di Giuseppe sono sconosciuti nelle catacombe e nei sarcofagi romani e galli; i tipi di sacerdoti e i loro costumi sono conosciuti soltanto della figura del sacerdote di Ravenna e nel Melchisedech. A Ravenna e nei manoscritti greci noi incontriamo i magnifici vestiti di Afrodizio e delle donne, composti nelle forme definite, seguito cerimoniale dell'imperatore bizantino. Qui troviamo anche i toni d'oro e i vestiti, la disposizione delle figure appena



aggruppate e le processioni. Le figure allegoriche delle chiese fino adesso son conosciute solo nella scuola romana, ma le forme in cui appaiono nel mosaico non son proprie solo a Roma; una delle figure è ripetuta nell'evangelario siriano nell'immagine della Madonna ».

Anche per l'affresco di Commodilla non sembrerà dunque arduo di riconoscere l'origine orientale della concezione del gruppo centrale della Madonna col Bambino. La stessa rappresentazione si ritrova a Roma come abbiamo detto a Santa Maria Antiqua, a San Clemente e nel mosaico di Santa Maria in Domnica.<sup>1</sup>

#### **Affreschi medioevali in Santa Maria in via Lata. —**

Siamo lieti di dar per primi agli studiosi notizia della scoperta d'importantissimi affreschi medioevali avvenuta nel novembre dello scorso anno nell'antico oratorio sottostante alla chiesa di Santa Maria in via Lata al Corso.

Già in quell'oratorio si notavano nelle pareti tracce di antichi dipinti, alcune teste di santi, un crocifisso, ecc. Il Rev. D. Luigi Cavazzi, canonico della chiesa, che prepara per le stampe un erudito lavoro sulla storia del tempio, fece iniziare delle ricerche che hanno dato ottimi risultati e ancora migliori potranno darne.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ringrazio vivamente il prof. O. Marucchi il quale gentilmente mi ha favorito la fotografia dell'affresco della basilica a Commodilla, eseguita pel *Nuovo Bollettino di archeologia cristiana*.

<sup>2</sup> Son lieto di porgere qui vivi ringraziamenti al rev. D. Luigi Cavazzi, a cui spetta l'onore delle importantissime scoperte di Santa Maria in via Lata, per avermi favorito le fotografie dei dipinti permettendomi di esaminarli a più riprese. Egli si propone di illustrare i preziosi affreschi nel suo bel lavoro; *La diaconia*



Fig. 4 — Roma, Santa Maria in via Lata  
Oratorio sotterraneo, San Giovanni



Riservandomi ad altra volta di dare cenni più ampi di queste interessantissime pitture che meritano l'attenzione degli studiosi, mi limito a riprodurre qui due figure di santi.

Nella parete sinistra dell'aula maggiore dell'antico tempio, nell'angolo verso la parte del fondo, si è trovata una porta che immette in un altro ambiente ora riempito da un muro a sacco costruito per sostenere le costruzioni superiori. Anche l'altro ambiente era tutto decorato di pitture; nella parte superiore delle pareti, per ora in esso scoperte, si vedono delle storie della vita e del martirio di un santo, che iscrizioni logore lasciano identificare con Sant'Erasmus; e inferiormente grandi figure di santi allineate. Lo stile le avvicina molto alle storie dei martiri Santi Quirico e Giulitta a Santa Maria Antiqua. Le più tarde sono invece due grandi figure di santi che trovansi negli stipiti della porta che unisce le due aule, e rappresentano, come risulta dalle iscrizioni, i due martiri celimontani Giovanni e Paolo. Le figure hanno l'altezza di m. 1.25 circa; quella di San Paolo, sullo stipite destro (fig. 3) è in buonissime condizioni, ma non altrettanto si può dire del San Giovanni che sventuratamente ha molto sofferto (fig. 4). Le caratteristiche delle iscrizioni, il costume e lo stile ci consigliano di assegnarne l'esecuzione al secolo IX-X.

L'oratorio era diviso in due vani da un arco; in quello anteriore vedesi a destra un altare sopra cui è dipinto un Cristo crocifisso. Alle estremità delle due braccia trasversali della croce si vedono tracce di mani che le stringono; certamente queste mani appartenevano a una figura dell'Eterno Padre che doveva esser rappresentato seduto tenendo avanti a sé il crocifisso, sulla cui cima stava una colomba; forma consueta per rappresentare la Trinità. Questo dipinto è però d'epoca più tarda, del XIII secolo incirca. Nel secondo vano vedonsi nell'angolo di sinistra tre strati di pitture sovrapposti: del più antico rimangono solo le estremità dei piedi di una figura e la parte inferiore della tunica, del medio vedonsi pure le estremità dei piedi di due personaggi, del superiore si vedono avanzi di una rappresentazione del miracolo dei pani e dei pesci, la mano di Cristo che dà i pesci a un uomo che si china a riceverli con le mani coperte dal suo manto. È probabile che lo strato medio rappresentasse la stessa scena, poichè la posizione della figura era la stessa, da quanto mostrano i pochi resti.

L'oratorio era riempito quasi per metà da calcinaccio su cui era posto un pavimento in mattoni; riempitura eseguita nel 1594 come risulta da un documento gentilmente comunicatomi dal rev. canonico D. Luigi Cavazzi. Il documento è estratto dal *Liber istromentorum* 109, ab an. 1590 ad an. 1596 fol. 104.

di Santa Maria in via Lata - Memorie storiche, a cui attende con intelligente cura.

Da esso risulta che fino al 1594 l'oratorio sotterraneo doveva esser ancora conservato vuoto. Causando inconvenienti l'invasione dell'acqua, i canonici vi vollero provvedere. Nel documento del 2 Iunii 1594 certo Agostino muratore si obbliga di accomodare l'oratorio di della chiesa, cioè riempire di buon calcinaccio e fare lustrico buono, sodo, forte e recipiente per tutto il detto oratorio, sicchè l'acqua che ci penetra si levi in fatto, in modo tale che per l'avvenire non ci possa penetrare eccetto che ciò non procedesse per causa d'inondazione di fiume o altro caso simile. Item s'obbliga e promette detto Agostino muratore che per un anno e mezzo da computarsi da quel tempo che sarà finita l'opra non ci penetrerà l'acqua in modo alcuno: altrimenti vuole che sia lecito a detti sig.ri canonici che possano fare raccomandare detto oratorio in quel che mancasse da altre persone a tutti danni spese e interesse di d<sup>o</sup> Agostino muratore. Item detto Agostino muratore s'obbliga e promette come di sopra, di alzare l'altare di detto oratorio quanto li sarà dato nella misura da detti Rev. Canonici e similmente promette alzare il pozzo che sta in detto oratorio similmente tanto quanto li sarà ordinato da detti sig. Canonici.

Item d<sup>o</sup> Agostino muratore s'obbliga e promette, come di sopra murare sotto l'arco per quanto dura il pilastro della colonna et inalzare e allargare detto arco sicchè commodamente si possa entrare da un oratorio all'altro, ovvero da una parte all'altra di detto oratorio e allargarlo almeno tre palmi di più di quel ch'è.

Item detto Agostino muratore s'obbliga e promette come di sopra, alzare la prima porta, sicchè commodamente si possa entrare in detto oratorio e detta op<sup>a</sup> il d<sup>o</sup> Agostino muratore si obbliga e promette farla bene, ecc.

Come risulta dal documento, piuttosto che un solo tempio, si dovevano avere due oratori messi in comunicazione dall'arco, la cui apertura è oggi alla base metri 3.14. I pilastri dell'arco sporgono ora dalle pareti laterali soltanto 88 cent. Nello scavo è anche venuto in luce un frammento di pluteo marmoreo con i soliti ornati a corde intrecciate. Da parecchi dati storici, che qui non è il caso di esporre, si può pensare che gli oratori inferiori furono abbandonati circa verso la metà del secolo XI.

#### Un affresco scoperto a San Bartolommeo all'Isola.

— Nel settembre dello scorso anno rimuovendosi dall'altare della cappella del Sacramento, a destra dell'abside, una moderna statua della Madonna è venuta in luce nella nicchia retrostante una pittura di cui non si era mai sospettata l'esistenza. Per la cortesia del rev. P. Guardiano del convento annesso alla chiesa, potei per primo esaminare il dipinto.

Esso rappresenta la Madonna in trono col Bambino in grembo, e due figure di donatori in basso e in piccolissime proporzioni (fig. 5).





Fi. 5 — Roma, San Bartolommeo all' Isola. Affresco del secolo XIII

La Madonna siede su trono senza spalliera, interamente rifatto, con pulvino rosso pure moderno; porta un manto bianco pure completamente ridipinto, che le avvolge il capo, lasciando vedere sotto una tunica rossa. Sostiene sul braccio sinistro il Bambino, il quale ha manto pure bianco su tunica gialla, nimbo croce-segnato, e tiene nella sinistra un rotulo chiuso mentre leva la destra a benedire. Ai due lati del trono stanno a destra una donna e a sinistra un vecchio barbato nell'atteggiamento d'invocare la Madonna: essi portano nimbi che evidentemente furono aggiunti in tempo posteriore quando si credette che le due figure rappresentassero dei santi.

Tutto il fondo dell'affresco di un turchino cupo con stelle d'oro è di restauro del Settecento; epoca in cui si aggiunsero in alto anche due angeli sostenenti una corona; la parte inferiore del dipinto tranne le due figurette, dai piedi del Bambino in giù, è pure moderna e dipinta su intonaco moderno essendo probabilmente, come lasciano supporre le fenditure, frantumato il muro antico. Non possiamo quindi dir nulla con sicurezza intorno alla forma del trono che certo non era simile all'attuale. Fortunatamente i visi della Madonna e del figlio si son conservati intatti, come pure è intatto quasi tutto il corpo del Bambino. I contorni dei visi e delle mani sono fortemente segnati di nero, le carni hanno color terreo preparato di verde con lunghe lueggiate bianche che accompagnano le labbra, il naso, segnan rughe sulla fronte, pieghe nel

collo, copron le dita e le unghie. Il mento ha una piega concava che si addentra nelle carni come un taglio, manca l'incavo alla radice del naso, le palpebre son segnate con una linea rossa, pratica questa niente affatto speciale ai soli pittori medioevali, come si è voluto, perchè la si può riscontrare nelle più antiche pitture delle catacombe.

È notevole come il viso della Madonna ricordi perfettamente il tipo dell'Odigitria greca, così da farci con tutta verosimiglianza supporre che gli artisti copiassero immagini bizantine pervenute in gran numero in occidente al tempo della contesa degli iconoclasti. Assai simile iconograficamente è la Madonna col Bambino di *Conxolus* a Subiaco, certo derivante da un medesimo tipo. Le osservazioni stilistiche da noi esposte ci persuadono ad assegnare l'affresco di San Bartolommeo alla metà circa del XIII secolo: malgrado certo arcaismo di forme e di tecnica, il dipinto è già un segno del risvegliarsi a Roma del movimento nuovo dell'arte, prima del Cavallini, e prima di Giotto, che non fu creatore di nuove idee dal nulla, ma interprete potente di quelle che già dal principio del Duecento si andavano maturando in Italia.<sup>1</sup>

ANTONIO MUÑOZ.

<sup>1</sup> Disgraziatamente, dovendosi per ragioni di culto ricollocare sull'altare la moderna statua di legno, l'affresco è di nuovo nascosto. Speriamo che si voglia provvedere a che il prezioso dipinto non rimanga più a lungo celato.

## CRONACA

✻ Ad Ancona il 27 dicembre p. p. il prof. Maroni ha tenuta una conferenza « Ancona e il Petrarca », accennando alle relazioni di lui con l'arte figurativa.

✻ A Roma il 7, 10, 14 gennaio si è tenuto nei locali dell'Associazione artistica internazionale per opera della Società Filologica Romana un ciclo di 3 conferenze: « I trionfi nelle arti rappresentative » di Adolfo Venturi; « Il paesaggio petrarchesco » di Carlo Segrè; « Le opere del Petrarca e le arti figurative » di Federico Hermanin.

✻ A Firenze il 31 dicembre p. p. sono arrivati tutti i progetti per il concorso di 2° grado per il locale della Biblioteca Nazionale; Da Roma ne sono partiti diversi, fra cui notiamo quello dell'architetto Piacentini per un felice tentativo di fusione dell'arte fiorentina del Rinascimento con lo stile floreale, e per il bel locale

riservato alle antiche collezioni di manoscritti e di codici. Il 10 febbraio è stata aperta l'esposizione.

✻ A Roma la Reale Insigne Accademia di Belle Arti di San Luca ha aperto i concorsi Poletti per la scultura (L. 1000) e Pellegrini per la pittura (L. 2000). Lodiamo la libertà concessa nel tema agli scultori! Perchè non altrettanto ai pittori?

✻ A Grottaferrata in occasione del nono centenario della fondazione della badia, si è pensato di raccogliere nella badia stessa una Esposizione artistica italo-bizantina. Per l'esecuzione del progetto si è costituito un comitato speciale, presieduto da Mgr. Duchesne sotto il patronato del Ministro della P. I. Il Comitato chiede il concorso di tutti gli studiosi pregandoli di interessarsi alla riuscita dell'importantissima mostra, la prima del genere in Italia, inviando oggetti d'arte



bizantina, pubblicazioni, calchi, fotografie, dirigendoli al barone Rodolfo Kanzler, Roma, piazza Sforza Cesarini, 46. Alla mostra sono già assicurate importanti opere; tutti gli oggetti bizantini del Museo Cristiano Vaticano, dei Musei di Brescia, Ravenna, Bologna, della collezione Carrand, della Collezione Stroganoff. Molti privati daranno il loro concorso, e le chiese d'Italia apriranno i loro tesori: Rossano promette il codice purpureo, San Marco a Venezia presta alcuni dei preziosi oggetti: sarà insomma una festa per gli studiosi e insieme una bella occasione per render più popolari gli studi bizantini in Italia.

L'*Arte* darà nel prossimo fascicolo ampia notizia della mostra che s'inaugurerà il 15 marzo, e intanto rivolge preghiera ai suoi lettori di coadiuvare per quanto loro è possibile il Comitato, raccogliendo e inviando materiali di studio, che raccolti in una sala speciale di consultazione saranno utile complemento all'Esposizione.

✠ A Chieti s'inaugurerà nel prossimo maggio l'esposizione dell'antica arte abruzzese. Presidente del comitato è il comm. De Laurentiis. I migliori auguri per ora; e ritorneremo sull'argomento.

✠ A Perugia Romeo Gallenga ha proposto un'esposizione dell'antica arte umbra, in occasione delle feste inaugurali di una statua al Perugino. La proposta ha accolto favore presso i cultori d'arte.

✠ A Venezia per la sesta esposizione internazionale d'arte di prossima inaugurazione, si è ora invitati gli artisti ad eleggere la parte loro spettante della giuria d'accettazione.

✠ Ad Atene dal 7 al 13 aprile p. v. si terrà un Congresso internazionale di archeologia, che avrà una sezione dedicata all'archeologia bizantina. Grandi facilitazioni sono offerte ai congressisti.

✠ A Spoleto si è sempre in allarme per il Duomo che minaccia rovine, e poco si parla di provvedimenti.

✠ A Venezia il 17 gennaio p. p. è bruciato nel salotto dei Conti Balbi-Valier un quadro di Jacopo Tintoretto. Purtroppo il fuoco continua a distruggere le grandi opere veneziane!

✠ A Bari il 18 febbraio si è inaugurata la cupola della chiesa Metropolitana, ricostrutta secondo l'antica forma medioevale dall'ing. Adolfo Avena, che si è valso di numerosissimi frammenti rinvenuti.

✠ Da Padova e per mezzo del « Corriere della Sera » il prof. di economia politica Ghino Valenti ha suggerito al Governo mezzi pratici per applicare utilmente la legge 12 giugno 1902 sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte. Speriamo che insieme col Valenti e per sua iniziativa si possa risolvere il difficile problema da tutti i punti di vista economici.

✠ A Roma si è adunato il 20 gennaio p. p. il Comitato centrale per le Antichità e Belle Arti: ammise il passaggio di un quadro dall'Accademia provinciale di belle arti di Ravenna alla galleria di Firenze, l'acquisto di un quadro rappresentante San Domenico di Cosmè Tura per la stessa galleria; propose l'uso del diritto di prelazione per il quadro di Cosmè della collezione Santini; trattò delle modificazioni da proporsi della legge tutrice del nostro patrimonio artistico, della proroga della legge del giugno del 1903 che modificò quella legge generale; votò per la sospensione di ogni lavoro, non richiesto da esigenze statiche, nella facciata della cattedrale di Milano.

✠ A Venezia è morto ancor giovane **GUSTAVO LUDWIG** il 17 gennaio. Agli studiosi d'arte era il suo nome ben noto per le erudite e nuove monografie sull'arte veneziana sparse specialmente nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, nel *Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen*, e riunite in parte nel volume di *Carpaccio*, non ancora interamente pubblicato. All'attività grande univa una paziente accuratezza nelle ricerche d'archivio, sì che varie personalità veneziane hanno ricevute da lui luce nuova, vari politici sparsi per ogni dove sono stati da lui almeno idealmente riuniti. L'entusiasmo per le sue ricerche, che addolorarono gli ultimi anni della sua esistenza malata, lo fece talvolta fuorviare; ma non è qui il caso se non di ricordare ai nostri lettori la gratitudine ch'essi devono al valoroso benemerito ricercatore. Gran quantità di materiali inediti è stata dal Ludwig lasciata in eredità all'Istituto germanico di Firenze.

# BIBLIOGRAFIA

## RECENSIONI.

SIDNEY COLVIN: *Drawings by old Masters in the University Galleries and the Library of Christ Church, Oxford*. Collotype facsimiles: selected and described. Oxford, part II, and the Clarendon Press. Henry Frowde, MDCCCIV.

Ci è grato intrattenerci con quanti hanno a cuore tutto quello che vi è di più spirituale nelle manifestazioni artistiche, intorno alla seconda parte della esemplare pubblicazione dei disegni scelti nelle raccolte di Oxford, intrapresa per parte del benemerito direttore del Gabinetto delle stampe e disegni del British Museum, il signor Sidney Colvin. Non meno della prima, di che si è ragionato nel fascicolo III-V del settimo anno di questo periodico, ci trasporta in un mondo ideale dei più elevati la seconda parte. *Ars magna magnum gaudium!* E in vero, che si potrebbe immaginare di più attraente pel sincero e profondo amatore dell'arte, che di conversare con le grandi menti dei nostri antichi, quando questi rispondono ai nomi di un Dürero, di un Leonardo, di un Michelangelo, di un Raffaello e via dicendo, nella contemplazione e nella meditazione dei loro primi pensieri? Nei loro schizzi, improntati della più schietta spontaneità, liberi di preoccupazioni tendenti agli effetti appariscenti, scevri da ogni belletto proveniente da profani restauratori, non ci si rivela forse l'animo loro nel modo più diretto e più affascinante?

Il contenuto di codesta seconda parte poi può servire egregiamente ad uno studio comparativo del genio di ciascun artista in tutto quello ch'esso è venuto estrinsecando secondo il suo personale sentimento.

Entrando in materia, eccoci in presenza di un grande foglio, edito per la prima volta, del principe dei disegnatori alemanni, il grande Alberto Dürero. Nulla di più comprensivo, di più ricco d'invenzioni di questo schizzo, condotto affatto fuggacemente mediante sottile punta di penna. È intitolato: *I piaceri del*

*mondo*, poichè rappresenta delle numerose accolte di uomini e di donne, che si sollazzano tra loro nei più svariati godimenti, immaginabili nell'umano consorzio; tutte cose ben consentanee alla ferace fantasia dell'autore che si è reso celebre per la sua inesauribile vena creativa, di che danno testimonianza non meno i molti disegni che le stampe tuttora conservate.

Nel commento alle tavole, ponderatamente meditato rispetto ad ogni disegno, viene rilevato, per quanto concerne quello di che si ragiona, il distintivo della serietà del pensiero prevalente nelle composizioni del Dürero, là dove viene osservato, che mentre a prima vista la scena vasta offerta dal foglio sembra d'indole altrettanto spensierata e mondana quanto una Kermesse di Rubens e di Teniers, l'aggiunta del grottesco scheletro, che si avvanza da un canto portando sulle spalle una bara, per lo stesso contrasto che esprime, conferisce al quadro un significato di una severità morale in pieno accordo con la tempra più grave dell'artista tedesco e del suo tempo.

Subito dopo il più grande fra i disegnatori delle stirpi nordiche, ci si presenta in quattro fogli consecutivi il più eccelso nell'arte italiana, Leonardo da Vinci. Si può dire che come l'uno impersona in modo eminente l'indole germanica del suo tempo, così l'altro è la più alta espressione dell'umanesimo fiorentino nella nazione che stette a capo della civiltà europea contemporaneamente.

Non si creda tuttavia che i fogli scelti per la riproduzione e relativo commento dal signor Colvin appartengano al novero delle opere accurate e finite, delle quali l'autore ha pure saputo tramandarci degli esempi superlativi. Non si tratta in realtà se non di leggerissimi abbozzi di fantasticherie allegoriche, per le quali quel pensatore sentiva tanta propensione; e non ostante in quei pochi tratti di penna chi non ammirerebbe l'innata eleganza e la scioltezza della mano, che si fa interprete d'ogni più piccolo particolare attinente all'allegoria immaginata? Singolare fra altre quella dove si vedono sedute una accanto all'altra le due donne sim-



boleggianti le virtù della Giustizia e della Prudenza, circondate da parecchi accessori, messi insieme assai animatamente. Se vi si debba ravvisare un'allusione adulatrice a Lodovico il Moro, come verrebbe indicata nella spiegazione fatta d'accordo con un'interpretazione suggerita dallo studioso gentiluomo Don Gerolamo Calvi, che già da anni dedica il meglio del suo tempo allo studio del misterioso enciclopedico Leonardo, è cosa che lo scrivente non si sente di

sanza *invidia*. Quindi di nuovo ci si presentano riprodotti separatamente il diritto e il rovescio di un foglio dedicato ad altre allegorie, trattate in doppio linguaggio, cioè in quello grafico delle figure e in quello della scrittura, il quale commenta particolareggiatamente il primo. Il pensiero dell'inventore è rivolto sopra una facciata a tutti gl'indizi coi quali vuolsi qualificare l'*Invidia*, sull'altra a raffigurare *i mali pensieri* e *il piacere e il dispiacere* con le immagini più stravaganti.



Leonardo da Vinci: Leda. Weimar. Collezione Granducale

poter interamente nè affermare, nè negare. Quel che è certo si è che vi si ha da ravvisare una semplice traccia condotta dal disegnatore, per sè solo, da una fantasia più che da un pensiero, passatogli fuggacemente per la testa.

Vieppiù ridotto ai minimi termini apparisce il segno visibile sul rovescio, interpretato per un'allegoria della Fama e dell'*Invidia*, accompagnata dalla sentenza: *Prima fia il corpo sauzza l'ombra che la virtù*

Notevole quivi nel suo testo il passaggio, dove accennando a un bastone di canna che mette in mano alla figura rappresentante *il piacere*, soggiunge che simili canne sono velenose e mettonsi in Toscana a *sostegno dei letti*, a significare, che quivi si fanno i vani sogni e quivi si consuma gran parte de la vita, quivi si gitta di molto utile tempo, cioè *quel de la mattina*, che la mente è soblia e riposata e chosi il corpo atto a ripigliare nove fatiche ancora lì si pigliano molti vani

*piaceri, e colla mente imaginando cose impossibili e col corpo pigliando que' piaceri, che spesso sono cagione di mancamento di vita, ecc.*

Proseguendo, il Colvin con buon accorgimento toglie a Leonardo per aggiudicarlo al suo scolaro, il Boltraffio, lo studio di una testa di donna, diligentemente disegnata con la punta d'argento, fin qui generalmente data al maestro. E in vero ogni critico avveduto non potrà che consentire con le motivazioni che fa l'autore nella sua presentazione di siffatto foglio. Dopo avere osservato che il modellato del viso trova corrispondenza con quelli delle Madonne dipinte dal Boltraffio ed esistenti nel Museo Poldi Pezzoli a Milano e in quello Nazionale di Budapest (e avrebbe potuto aggiungere con quello della lunetta di Sant'Onofrio a Roma) egli avverte la scarsa ispirazione nel *tocco* dell'esecutore, una certa durezza persistente nel modellato delle singole parti e fra altro i tratti delle ombreggiature costantemente scorrenti da destra a sinistra, invece che nel senso contrario, come era la consuetudine di Leonardo.

Che di quest'ultima circostanza debba essere tenuto conto come di un distintivo in via generale fra il modo di disegnare di Leonardo e de' suoi discepoli, è cosa sulla quale non sapremmo che insistere assolutamente, sicuri ch'esso unitamente ad altri distintivi di un ordine più spirituale, voglia essere osservato per riescire a una più retta classificazione dell'operato del maestro. Certamente non si vorrà sostenere ch'egli si fosse astenuto interamente dal tratteggiare in diversi modi quanto gli si presentava come oggetto da riprodurre, massime quando era il caso di *ottenere l'effetto del tondeggiare dei corpi*, come giustamente notò il Lermolieff. Sono questi i casi che dai critici più raffinati vorranno essere presi in seria considerazione e che potranno spingerli a risultati ai quali il nostro eminente critico sarebbe pure giunto con ogni probabilità, se gli fosse stato concesso di vivere più a lungo. Per addurre solo un paio di esempi, diamo qui riprodotti due studi del noto soggetto della Leda col cigno, appartenenti l'uno alla raccolta granducale di Weimar, l'altro a quella ducale di Chatsworth, studi che il Morelli credette dovere relegare fra le opere del Sodoma, ma che secondo la sua avvertenza medesima, dianzi riportata, crediamo vadano riconfermati realmente a Leonardo, tanto ci appaiono improntati del suo genio, della sua particolare grazia e spontaneità, non meno nell'essenziale delle figure che negli accessori che le circondano. Che se i tratti di penna non appariscono così leggeri e scorrevoli come nei suoi schizzi appena accennati con pochi colpi, certamente ciò si spiega pel fatto che l'autore volle studiarli di dare vie maggiore rilievo alle sue figure, tratteggiandole anche in modo diverso da quello da lui usato generalmente.

D'indubbia autenticità sono i quattro fogli ricavati da studi di Michelangelo. Rivelano il tratto grandioso

e indagatore alla sua volta del suo ingegno, benché non siano tutti della massima importanza. Di un certo profilo di donna, a matita rossa, che arieggia quasi una delle sue Sibille, l'autore avrebbe dovuto enumerare le repliche, o copie che ci è accaduto di vedere in altre raccolte.

Un interesse speciale ce lo presenta lo schizzo a penna del gruppo rappresentante Sant'Anna con in grembo la Madonna e il Bambino. Si sa che a suo tempo fece epoca a Firenze simile soggetto trattato da Leonardo in un cartone che il Vasari ci decanta, raccontando come fosse stato esposto all'ammirazione del pubblico. Non è fuori di luogo ammettere, come fa il nostro critico, che il Buonarroti si fosse ispirato al concetto leonardesco, pur traducendolo con molta libertà e molte varianti nello stile suo proprio.

Sorvolando sulle cose di minor conto — come che degne sempre di essere studiate dagli appassionati — eccoci dinanzi il delizioso studio per la Madonna del Cardellino, che nel precedente nostro articolo abbiamo dato riprodotto di fronte al quadro corrispondente. Rispetto all'opera eseguita il commentatore considera codesto abbozzo come uno studio intermedio fra i due motivi per lo stesso soggetto, trattati in un foglio riprodotto nella sua prima parte, intorno all'autenticità del quale lo scrivente ha già manifestato i suoi dubbi. Siffatto dubbio ora egli non saprebbe che confermare, paragonando nuovamente i due fogli, rammentando pure l'impressione provata di fronte agli originali veduti in Oxford.

Di poco posteriore alla Madonna del Cardellino è quella chiamata la *Belle Jardinière*, al Louvre. Un disegno che si riferisce a codesto quadro, ce lo porge egualmente riprodotto il Colvin, ed è cosa finalmente sentita. Si riferisce alla figura del Bambino Gesù e a uno studio ripetuto quattro volte, per dare forma e movenza appropriata al suo piedino sinistro. Testimonianza eloquente anche codesta dell'amore, col quale i nostri grandi autori si prendevano a cuore il loro assunto.

Sono rappresentati inoltre nella stessa cartella altri tre grandi artisti appartenenti alle regioni settentrionali del mondo civile, cioè: Rembrandt, Rubens e il valoroso suo discepolo Van Dyck. Del primo avvi un motivo di soggetto campestre, vale a dire un casolare rustico vicino a uno stagno, caratteristico per le masse di chiaro e di oscuro sapientemente alternate secondo l'uso dell'autore. Lo spazio avendolo concesso venne applicato sullo stesso cartone un altro disegno di un suo scolaro, raro a riscontrarsi e che si segna A. Furnerius. Viene qualificato per una veduta di Amsterdam ed è ideata in modo alquanto affine a simili cose trattate dal grande maestro.

Un cartoncino, di larghissima fattura, studio dal nudo della parte superiore del corpo di un uomo nudo in movimento molto accentuato, corrisponde



de del Rubens per una figura in-  
croce di N. S., quale si vede nel  
edrale di Anversa. L'indicazione  
i con grande efficacia e con una

versioni leggermente variate fra loro: una che appar-  
teneva in origine al maestro dell'autore, a Rubens,  
ora conservata nella Galleria di Madrid; l'altra già in  
possesto dei re di Prussia, ora nel Museo di Berlino.



Leonardo da Vinci: Leda, Chatsworth. Collezione Ducale

esuberanza di vitalità che denota la potenza del-  
l'autore.

Degno suo seguace si rivela nell'interpretazione del  
nudo il Van Dyck in una mezza figura di un Cristo,  
tutto improntato ancora della maniera del maestro.  
La quale circostanza ben si spiega da che vi si ha a  
scorgere una preparazione per una delle opere primi-  
tive del pittore, cioè per quella rappresentante il Re-  
dentore vilipeso dai Giudei, eseguita dal Van Dyck  
prima di partire da Anversa per l'Italia nel 1621.

Del dipinto, come avverte il Colvin, esistono due

Ottima, infine, la scelta di un esempio tipico della  
maniera magistrale del Van Dyck nel cogliere con  
semplice tratto al carbone e pochi cenni di biacca l'es-  
senziale della struttura e dell'espressione di una testa  
di un grave gentiluomo, unitamente al corpo e alle  
mani, segnate con la consueta aristocratica distinzione.  
Nè si avrebbe difficoltà a sottoscrivere all'apprezza-  
mento che ne fa il commentatore là dove nota, che  
esistono ben parecchi disegni simili di lui, ma nes-  
suno forse di qualità superiore. Quanto al dignitoso  
individuo rappresentato, rimane tuttora da stabilire

con chi si abbia a identificare: nella serie conosciuta sotto il nome di *Iconografia* non se ne ravvisa alcuno che vi corrisponda.

GUSTAVO FRIZZONI.

GUSTAVO GIOVANNONI: *L'Architettura dei monasteri sublacensi*. Estratto dal vol. I dell'opera *I Monasteri di Subiaco*, Roma, 1904, edita a cura e spese del Ministero della pubblica istruzione. Roma, 1904.

È uno studio diligente, accuratissimo, così diviso: I. Elementi topografici e costruttivi nello sviluppo dei monasteri sublacensi; II. Il monastero di Santa Scolastica (Descrizione e dati generali. Il Campanile. Il chiostro cosmatesco. La chiesa. La Galilaea, l'atrio e gli edifici principali del monastero. L'insieme del monastero); III. Il monastero dello Speco.

Trattando degli elementi topografici e costruttivi nello sviluppo dei monasteri sublacensi, l'A. si propone di determinare quali le vie per cui l'arte poteva giungervi, quali gli sbocchi naturali del luogo, quali gli elementi materiali che entrarono nello sviluppo degli edifici. Ricordata la storia di questi che crebbero numerosi nella valle santa, l'A. si trattiene nello studio della costituzione geologica e litologica del terreno sul quale i monumenti si fondarono, giustamente persuaso che gli studi della storia architettonica debbano essere preceduti da una cognizione sicura delle cause complesse che determinarono l'azione costruttiva. Esaminato perciò il sottosuolo, i materiali che dalle rocce si trassero per le costruzioni, il metodo con cui si usarono quei materiali medesimi, l'A. passa a discorrere dei due grandi monasteri di Santa Scolastica e dello Speco, dei due centri in cui la regola benedettina ebbe vita continua sino ai nostri giorni.

Da uno sguardo generale sul monastero di Santa Scolastica, l'A. conchiude che la serie di costruzioni delle quali è composto fu opera di tempi diversi; e, risalendo alle parti più antiche, egli osserva che fino al secolo XI il monumento è muto, e che anche di quel secolo si hanno poche tracce, anzi solo il campanile dell'abate Umberto.

Esaminata la forma del campanile, l'egregia torre costruita nel 1053, anteriore alle altre torri campanarie romane sin qui esistenti, passa a descrivere il chiostro cosmatesco, riconoscendo che esso non ha più elemento alcuno dell'antico chiostro di Umberto. E si indugia l'A. a mettere in rilievo l'architettura organica e equilibrata del chiostro, la sobria armonia delle linee che Jacopo marmorario seppe dargli, e che Cosma con i due figli Luca e Jacopo II mantennero.

La chiesa di Santa Scolastica più volte rifatta serba ancora, come bene dimostra l'A., qualche frammento della sua origine, ma appartiene nel suo insieme alla metà del Dugento. Il monastero irregolare nella di-

sposizione, manchevole nelle parti, è ben diverso dagli organici prototipi benedettini di monasteri.

Infine l'A. studia brevemente il monastero dello Speco, le cui parti meritano, com'egli dice, « di essere studiate nel loro complesso, più che in modo singolo ». In ogni modo, l'A. ricostruisce nelle sue linee principali il monastero dello Speco, in alcune parti, specialmente nelle ospitaliere, più consoni alla regola di San Benedetto.

Noi ci rallegriamo con l'A. di questo studio, bellissimo saggio di quanto possa produrre la cognizione tecnica unita alle storiche discipline.

A. V.

FERDINAND LEHNER: *Česká škola malířská XI věku. I. Korunovační evangelistář Vratislava krále řčený kodex Vyšehradský*. (La scuola boema di pittura dell'XI secolo. I. L'evangelistario dell'incoronazione del re Vratislav, detto codice di Vyšehrad). Volume in foglio di pag. 71, con 32 tavole in cromotipia, in lingua boema. Praga, 1902.

Due secoli appena dopo il battesimo del primo principe cristiano Borivoj, già fioriva in Boemia un'interessante scuola di pittura. Di questa fiorente scuola boema si son conservati miracolosamente quattro codici: l'evangelario di Vratislav e l'evangelario di San Vito a Praga, il primo alla biblioteca pubblica imperiale, il secondo nell'archivio del capitolo metropolitano, altri due codici sono in Polonia, l'uno nel Museo del principe Czartoryski a Cracovia, l'altro nell'archivio della cattedrale di Gniezno. Sull'origine di questi quattro manoscritti non si può muover dubbio, perchè presentano somiglianze evidenti di esecuzione e di ornamentazione. Il ciclo dei soggetti è comune ai quattro codici, ma ripartito in modo diverso in ciascuno di essi; le miniature formano un insieme armonico e si completano mutuamente. La serie completa si trova solo nell'evangelario di Vratislav che conta oltre il titolo miniato e la genealogia di Cristo, trentatré composizioni bibliche. Il titolo rappresenta i quattro evangelisti; vengono poi le storie della genealogia, la profezia d'Isaia, le storie di Mosè, e quindi la nascita, la vita, la passione e la resurrezione di Cristo. Vi sono particolari iconografici interessantissimi e degni di tutta l'attenzione degli studiosi. Quanto alle forme non ci sembra ci siano abbastanza elementi per distinguere questa scuola di miniatura come fiorente a parte; sono troppi i riscontri con la miniatura tedesca del tempo, perchè si possa ammettere con sicurezza l'esistenza di una scuola boema. L'autore si fonda anche su documenti storici, (in cui del resto si mostra assai più forte che nell'analisi delle forme artistiche a cui non pare abituato), ma se essi possono provare che la redazione dei codici fu fatta



in Boemia, questo non toglie che possano stilisticamente appartenere ad altro paese.

Le splendide tavole in cromotipia eseguite con inimitabile perfezione accompagnano il testo del Lehner, che ha fatto opera utilissima alla scienza e alla patria sua cercando di rivendicarle una scuola pittorica fino dall'XI secolo. Un prossimo volume illustrerà gli altri tre codici del gruppo.

ANTONIO MUÑOZ.

DIEGO ANGELI: *Mino da Fiesole*. Firenze, Alinari, 1905, pag. 156 con 11 incisioni fuori testo e 43 nel testo.

Il libro è scritto in francese, e ciò fa subito comprendere lo scopo che l'autore si è prefisso e il pubblico cui egli lo dedica. Esso fa parte di quella serie di monografie che l'Alinari ha imprese da tempo con l'intenzione di diffondere, mediante lavori dal fondo scientifico ma dalla forma agile e brillante, la conoscenza dei nostri principali artisti e delle loro opere.

E l'Angeli ha risposto a questo intento. Le questioni attinenti alla vita ed alla operosità artistica dello scultore fiorentino sono state da lui vedute e trattate con sottile discernimento, ma senza troppo addentrarsi nel dedalo delle varie opinioni, senza mostrare il lavoro d'indagine cui fu astretto.

Per tal modo la narrazione corre rapida e facile e non affatica il lettore.

Il carattere dell'arte di Mino da Fiesole è dise-

gnato lucidamente; ed è messo in piena armonia con quello degli artisti del suo tempo. L'A. separa l'opera dello scultore fiorentino da quella di Mino del Reame; ma qui egli è stato troppo reciso nell'attribuire al maestro napoletano alcune opere, che pur avendo diversi suoi caratteri distintivi, forse non si possano dir sue. Tali, ad esempio, la decorazione del primo fornice dell'arco d'Aragona a Napoli, la lunetta del monumento della chiesa di Monteoliveto anche a Napoli, il ciborio della chiesa di Santa Barbara posta di fronte all'Arco d'Aragona. Questo ciborio appartiene senza dubbio a Jacopo della Pila, come si sa da noti documenti dell'Archivio di Stato di Napoli.

In un'altra menda notevole ci pare sia incorso l'A. Studiando le opere di Mino le classifica per soggetto; esamina cioè i busti, poi i tabernacoli, i monumenti funerari, le madonne... È una divisione che sente del meccanico. La linea di svolgimento dell'artista non si vede; essa appare a frammenti, così che non riesce a formare un'idea chiara delle trasformazioni avvenute nell'arte del maestro con l'andar del tempo, dei suoi progressi, dei suoi contatti con altri artisti.

Certamente l'A. avrà scelta questa partizione per rendere sempre più agevole la lettura del suo libro: ma qui a noi sembra che egli abbia sacrificato troppo a un certo pubblico che usa leggere i libri per diletto.

Le incisioni non sempre nitide danno tuttavia una idea adeguata dell'arte di Mino.

A. V.

## BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

**Dizionari, enciclopedie, trattati generali, atlanti, manuali, tecnica, pedagogia artistica, miscelanee storiche e biografiche, bibliografia artistica.**

1. BROWN (G. BALDWIN), *The arts in Early England*. (London, Murray, 1903, 2 volumi in-8°).

Il primo volume si occupa soprattutto dell'organizzazione religiosa e sociale, il secondo tratta dell'architettura ecclesiastica dalla conversione dei Sassoni alla conquista normanna. Nei primi due capitoli discute le fonti romane e celtiche degli edifici religiosi inglesi e le influenze straniere per la posteriore architettura sassone; il terzo tratta del numero, della distribuzione e dei criteri delle chiese sassoni esistenti, e in due altri capitoli svolge la storia e la teoria delle costruzioni sassoni, delle quali poi aggiunge in appendice un elenco.

2. CECI (GIUSEPPE), *Nuovi documenti su Giustino da Maiano ed altri artisti*. (*Archivio storico per le*

*province napoletane*, a. XXIX, pag. 784-792; Napoli 1904).

Sono tratti da alcuni fogli dell'Archivio di Stato di Napoli contenenti il conteggio delle spese fatte per le costruzioni ordinate da Alfonso duca di Calabria. Riguardano i mesi dal febbraio al settembre 1488, e si riferiscono al palazzo di Poggioreale e al Castel Capuano.

3. LA CORTE-CAILLER (G.), *Spigolature storiche messinesi*. (Messina, tip. d'Amico, 1904, in-8° pag. 55).

Il L. ha opportunamente raccolto in quest'opuscolo parecchi brevi scritti da lui pubblicati nei primi cinque anni dell'*Archivio storico messinese*, e che in gran parte contribuiscono alla storia artistica di quella città.

4. STEINMANN (ERNST.), *Zur altchristlichen und mittelalterlichen Kunst in Italien*. (*Deutsche Rundschau*, a. 31, pag. 468-473; Berlin 1904).

Rende conto dell'opera del Wilpert sulle pitture delle catacombe e di quella del Bertaux sull'Italia meridionale.

5. SUPINO (I. B.), *Notizie d'arte da un diario del seicento*. Firenze, Franceschini, 1904, in-16°, pag. 8. (Nozze D'Ancona-Cardoso).

Sono tratte dal *Diario* di Cesare di Bastiano Tinghi (dal 1600 al 1625) che è fra i codici Capponi della Nazionale di Firenze. Si riferiscono a: un quadro di Andrea del Sarto — la fontana di palazzo Pitti — una visita alle case di Giambologna — la Venere di Tiziano — la galleria di palazzo Pitti.

### **Estetica, iconografia, etnografia, fisiologia artistica, rapporti tra la letteratura e l'arte.**

6. CONTRIBUTO artistico della *Querliniana* di *Brescia nel VI centenario della nascita di Francesco Petrarca: saggio di miniature del secolo XIV illustranti il Canzoniere petrarchesco*, per P. M. Brescia, A. Cannoni, 1904, in-16°.

Quest'opuscolo ha per oggetto l'incunabolo petrarchesco (Venezia 1470) che si conserva nella Querliniana, e che è adorno di pregevoli miniature; l'A. le illustra brevemente e ne riproduce venticinque.

7. CREMER (FRANZ GERH.), *Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und Modellfrage*. (*Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1904, pag. 50-58; 82-90; 110-115; 166-174).

Dopo aver percorso le arti antiche classiche e orientali, con numerose citazioni di poeti che spiegano la contemporanea concezione della bellezza formale, l'A. passa all'arte cristiana e con lo stesso metodo cerca determinare i limiti ch'essa « può e deve » porre alla rappresentazione del nudo. Dell'età aurea della Rinascenza italiana sceglie gli esempi offerti dal Pinturicchio e dal Correggio; e rimprovera all'arte moderna il troppo ardimento, causato in parte, secondo l'A., dalla disistima in cui si tiene il modello.

8. METTALM (PHILIPP.), *Zur Marianischen Symbolik des späteren Mittelalters*. (*Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1904, pag. 119-126; 179-187; 207-218).

Studia le rappresentazioni della concezione della Vergine nelle loro relazioni con il *Phisiotogus*, e con altri simboli dell'arte medioevale.

9. LOTTICI (STEFANO), *Ritratti di Farnesi e di Borboni nella galleria di Parma*. (*Erudizione e belle arti*, a. I., pag. 119-120; Carpi, 1904).

Afferma doversi assegnare allo Spolverini i ritratti di Antonio Farnese, Dorotea Sofia di Neuburgo ed Elisabetta Farnese regina, cambiare nel n. 1023 sala IX il nome di Ranuccio in quello di Filippo V, assegnare al genovese G. M. Dellepiane il ritratto di Francesco Farnese (n. 1004), al Vanloo il *Filippo V* (n. 349) e l'*Elisabetta di Francia* (n. 1030), riconoscere nel ritratto segnato colla lettera G. il Duca di Borgogna e non Maria Luisa Carlotta di Borbone.

10. MENDELSON (HEUVRETTE), *Unerkannte Darstellungen der Immaculata in deutschen Galerien*, (*Reportorium für Kunstwissenschaft*, 1904, pag. 511).

A proposito di un quadro della galleria di Dresda l'A.

aggiunge all'elenco della rappresentazione dell'Immacolata, dato dal Knapp nel suo *Piero di Cosimo*, tre nuovi esemplari.

11. MUÑOZ (ANTONIO), *Alcune fonti letterarie per la storia dell'arte bizantina*. (*Nuovo Bullettino di Archeologia cristiana*, 1904).

L'A. nota che nella letteratura bizantina fioriva un genere speciale, le *ekphrasis* o descrizioni di opere artistiche. Parla di Filostrato Seniore, di alcuni padri della Chiesa, come Chorkios di Gaza, San Gregorio Nisseno, San Basilio, S. Asterio Amaseno, di Achille Tazio, di Eustazio Macrembolita, di Manuel Philes, di Johannes Eugenicus, del quale riferisce due notevoli descrizioni.

12. REYMOND (MARCEL), *L'arc mistilineo florentin*. (*Rivista d'Arte*, 1904, pag. 245-259).

L'arco mistilineo è, per l'A., una forma decorativa dello stile gotico che, apparso a Firenze nel 1408, vi si mantiene fin verso il 1435. È in questo momento che i veneziani lo adottano per una decina d'anni. Nelle arti minori questa forma si mantiene più a lungo.

### **Legislazione artistica, inventari di monumenti d'arte, cataloghi di musei e gallerie, topografia artistica, conservazione di monumenti.**

13. BERNICH (ETTORE), *La sala del trionfo in Castelnuovo* (*Napoli nobilissima*, vol. XIII, pag. 163-168, con 2 fig.; Napoli, 1904).

Era detta la sala del trionfo quella che ha l'ingresso sul ripiano dello scalone esterno in fondo al cortile di Castelnuovo, e che, dal tempo di re Carlo II di Spagna, contiene l'armeria. L'A. ne descrive la elegante architettura gotica, opera del catalano Guglielmo Sagrera, cominciata nel 1451; descrive poi le due porte che vi sono, in stile del rinascimento, specialmente quella che ha nell'architrave il grande bassorilievo colla rappresentazione d'un trionfo. Questa scena ritrae, secondo il B., il trionfo dell'imperatore Federico per le vie di Roma, dopo la sua incoronazione, avvenuta il 18 marzo 1452; l'altro bassorilievo soprastante rappresenterebbe poi il matrimonio di Eleonora nipote d'Alfonso coll'imperatore.

14. BREDT (C. W.), *Katalog der mittelalterlichen miniaturen des Germanischen Nationalmuseums*. Nürnberg, Verlag des Germ. Mus., 1904, in-8°, pag. 149.

15. FERRAND (HENRY), *Une visite à l'abbaye de Léoncel*. (*Bulletin de l'Ac. Delphin.*, t. 17, pag. 253-268, tav. 3; Grenoble, 1904).

La chiesa di Léoncel, avanzo di una abbazia cistercense, nel dipartimento de la Drôme è un pregevole esempio dello stile di transizione, cioè del passaggio dall'architettura romana alla ogivale.

16. GEROLA (GIUSEPPE), *Le chiese parrocchiali di Piné*. Trento, tip. ed. Trentina, 1904, 8°. pag. 30, tav. 5. (Estr. d. « Tridentum », 1904).

La prima pieve di Piné sembra fosse nel villaggio di San Mauro, secondo notizia che se n'ha da documenti del 1212 e 1242, ma dell'edificio che rimane oggi la parte più antica è del principio del secolo XVI, quando fu ricostruito; conserva però tuttora un trittico ligneo intagliato e dipinto del secolo XV



che manifesta influssi gotico-tedeschi, e notevoli affreschi di autore tedesco dei primi del Cinquecento, poi una pala del Naurizio del 1594 e altre opere posteriori. Altra chiesa fu quella di Santa Maria di Baselga, ricordata in un documento del 1253, ma appartenente, quale si vede oggi, al secolo XVI e ai susseguenti. Essa pure contiene, fra altre cose di minore importanza, una bella pala del Naurizio con la data del 1595. Il G. dà notizie e descrizioni accurate di ambedue le chiese.

17. GERSPACH (E.), *L'art au couvent San Giusto alle Mura à Florence* (*Rev. de l'art chr.*, 47<sup>e</sup> a., pagine 356-376, fig.; Lille, 1904).

Dell'edificio di quel convento, distrutto nel 1529, nulla più resta, fuorchè la descrizione del Vasari e i documenti degli archivi. I Gesuati furono maestri di vetreria, e molte vetrate dipinte, a Firenze ed altrove, si indicano come opere della loro officina, nella quale ebbero valenti disegnatori quali il Granacci e il Montorsoli; furono fabbricanti di colori, e rinomati specialmente per l'azzurro oltremarino; alcuni di loro furono anche artisti, ma rimasero poco noti. Ma a lavorare nel convento chiamarono illustri artisti, quali Gherardo, Benedetto da Maiano, il Ghirlandaio, il Perugino, Andrea del Sarto, dei quali alcune opere fatte nel convento, ancora si conservano a Firenze.

18. HELBIG (JULES), *L'exposition d'art ancien à Sienne* (*Rev. de l'art chrétien*, XLVII a., p. 261-278; con figure e tavole) Lille, 1904.

19. HYMANS (H.), *Gand et Tournai*. Paris, Laurens, 1904, in-8° grande, pag. 168.

Questo libro della collezione *Les villes d'art célèbres*, è consacrato ad illustrare le bellezze naturali ed artistiche delle due celebri città. Il volume è ricco di illustrazioni, per mezzo delle quali il lettore dietro la guida delle notizie storiche, può farsi una giusta idea della fisionomia tipica di quelle città, dei loro principali monumenti architettonici, e delle opere di scultura e di pittura che esse racchiudono.

20. LANGTON DOUGLAS. — *The exhibition of Early Art in Siena* (Nineteenth Century, XIX-XX, pagine 756-771; London 1904)

21. LÉGER (LOUIS), *Moscou*. Paris, Laurens, 1904, 4° fig. (*Villes d'art célèbres*).

Mosca è stato il centro più originale e più importante dell'arte russa; e quindi, descrivendone i monumenti, l'A., che ne ha cognizione diretta, viene anche a dare un riassunto generale su l'origine, le diverse fasi e l'indole di quell'arte.

22. LUPI (CLEMENTE), *L'arte senese a Pisa* (*Arte antica senese*, pag. 355-425, Siena, 1904).

L'A. ha dato in questo articolo « un compendio di ciò che su gli artisti e poche opere senesi in Pisa, è stato scritto in parecchi opuscoli, commentari e volumi, aggiungendo qualche notizia intorno a certi maestri di pietre meno noti e qualche documento » inedito. Lo scritto è diviso in due parti: nella prima sono più specialmente le notizie degli artisti; la seconda è un elenco descrittivo delle opere.

23. MALAGUZZI VALERI (FR.), *La Rinascenza arti-*

*stica sul lago di Como*. (*Emporium* novembre, 1904, 35 illustr.).

Rivista delle principali opere d'arte comasca, e illustrazione di esse.

24. MASSARA (ANTONIO), *L'iconografia di Maria Vergine nell'arte novar.*, Novara, Miglio, 1904, 8° fig., pag. 79.

Quest'opuscolo è il « Catalogo delle opere artistiche della diocesi di Novara rappresentate all'Esposizione internazionale Mariana in Roma nel Palazzo Lateranense (1904-5) prece-  
duto da una introduzione », che è un accurato studio storico-  
iconografico. Il catalogo, con 227 numeri, è pur esso di non  
lieve importanza, specialmente per molte opere poco note che  
vi si registrano. Un altro simile studio ha pubblicato sepa-  
ratamente il Massara col titolo: *La Madonna nella tradizione  
e nell'arte novarese* (Bosa, 1904).

25. MARINELLI (L.), *Le Rocche d'Inola e di Forlì*. (*Emporium*, settembre-ottobre 1904; fig.).

Descrizione dei due monumenti ed esame di essi dal punto di vista della storia della fortificazione.

26. M. L. *Monografia storica della chiesa di San Bassiano a Lodivecchio*. (*Archivio stor. del circondario di Lodi*, anno XXIII, pag. 21-37, 57-90, 107-120; 1904).

La basilica, secondo la tradizione, fu consacrata dal vescovo Bassiano nel 380, ma l'attuale chiesa non conserva nulla della costruzione primitiva, benchè sia da ritenersi fatta sullo stesso posto. Una prima ricostruzione ebbe luogo tra il secolo IX e X, e una seconda nel secolo XVI, usufruendosi soltanto di quelle parti dell'antecedente edificio che erano staticamente in buona condizione, e rifacendo la facciata quale si vede oggi; un restauro fu eseguito nel 1829-30, e infine nuovi restauri, ancora in corso, furono decretati nel 1899. Tali le principali vicende, secondo l'A., che ne dà particolareggiata descrizione, confutando le opinioni del Santambrogio circa l'epoca della prima ricostruzione.

27. MOSCHETTI (A.), *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*. Firenze, Alinari, 1904.

L'A. esamina prima la questione architettonica e viene alla conclusione che la cappella dell'Arena fu costruita tra il giorno dell'Annunciazione del 1303 e quello del 1305, su disegni di Fra Giovanni, che diresse la costruzione dell'attigua chiesa degli Eremitani. Passando ad esaminare le sculture, toglie a Giovanni Pisano la statua giacente di Enrico Scrovegni, ma gli dà la statua in piedi dello Scrovegni e la Vergine col Bambino tra due angeli, posti sull'alto del monumento di Enrico. Nella decorazione pittorica distingue tre mani: a Giotto attribuisce tutte le pitture della nave meno un piccolo quadro al disopra dell'altare, a destra dell'arco; a Bernardo Gaddi — come una delle sue opere primitive — il quadro sopraindicato e gli affreschi delle pareti della tribuna: a Giusto de' Menabuoi due Madonne lattanti in due nicchie dell'abside. Infine, pone la venuta di Giotto a Padova sullo scorcio del 1304 e lo fa rimanere fino al principio del 1305. È lavoro notevole per la serenità e oggettività con la quale lo scrittore ha esaminato i vari problemi che gli si presentavano e per la felicità delle induzioni basate sempre su fatti e scaturite da questi.

28. MOSCHETTI (ANDREA), *Un assassinio d'arte*. (Da *Il Venerdì*, 28 settembre 1904).

I amenta i vandalismi inauditi cui furono sottoposte le meravigliose opere d'arte del monastero di Praglia, e suggerisce i mezzi migliori per riparare e riattare l'antico tempio dell'arte.

29. POGGI (GIOVANNI), *La compagnia del Bigatto*, affreschi; I. B. Supino, *Le sculture*; C. Ricci, *I quadri*; G. Poggi, *Appendice di documenti*. (*Rivista d'Arte*, 1904, pag. 189-244).

È una monografia completa e accompagnata da numerose illustrazioni del famoso monumento fiorentino, e della piccola annessa galleria. La serie dei documenti è un nuovo ottimo contributo.

30. RICCI (CORRADO), *La mostra d'arte sacra in Ravenna*. (*Emporium*, settembre 1904; 24 illustr.).

Si passano in rassegna le principali opere esposte illustrandole brevemente.

31. ROSSI (ATTILIO), *Il cenobio basiliano di Grottaferrata* (Estratto dalla *Rivista d'Italia*, anno VII, 1904, pag. 29, con 14 figure).

Esposte le notizie che si hanno su l'origine e le vicende della badia, con le molte modificazioni che ebbe sull'architettura e sulla decorazione, l'A. descrive particolarmente quanto v'è di superstite dell'antico arredamento artistico del tempio; cioè la porta maggiore, che egli ritiene come eseguita in stretto rapporto con i pilastri che la sostengono, deducendone la derivazione bizantina (fine sec. XI): il mosaico che sovrasta alla porta, ch'egli crede, diversamente dal Frothingham che lo vuole più antico, contemporaneo alla porta: il grande mosaico dell'arco trionfale, in cui riconosce una delle più singolari manifestazioni della pittura murale benedettina derivata dalla nuova corrente artistica bizantina preparata dall'abate cassinese Desiderio: gli avanzi dell'antico rivestimento pittorico, i quali presentano un interessante problema per la determinazione stilistica, e che egli ascriverebbe allo scorcio del secolo XIII, anch'essi di derivazione bizantina: il fonte battesimale, ch'è un prodotto delle scuole dei marmorari romani del secolo XII-XIII: il campanile pure della stessa epoca; il pallio, importante opera bizantina ancora di quel periodo. V'è infine un cenno di alcuni altri avanzi, che oggi formano il piccolo museo della badia.

32. ROSSI (ATTILIO), *Santa Maria in Vulturella* (*Tivoli*). Ricerche di storia e d'arte. Roma, Loescher, 1905, 8°, p. 98, tav. 16.

È una minuta e dotta illustrazione delle svariate opere d'arte che adornano la chiesa di Santa Maria in Vulturella. In essa sono frammenti d'affreschi del 1313, lavoro di Bartolomeo da Subiaco, una statua in legno della Vergine col Bambino del secolo XIII, un altare ligneo, opera di un maestro Guglielmo che lavorò nel secolo XII, un frammento di reliquiario dell'arte renana del secolo XII, due candelabri arabi, eseguiti tra i secoli XIII e XIV, una croce processionale argentea della prima metà del '400, un candelabro di bronzo a sette braccia, opera della fine del secolo XIV.

33. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *L'oratorio di Santa Maria di Casletto in Tradate* (Arch. stor. lomb., a. XXVI, v. II, pag. 199-202, Milano, 1904).

L'oratorio, della seconda metà del secolo XIV, è ormai completamente svisato dai rifacimenti, ma vi resta, al disopra della mensa dell'altare, il monumento del fondatore Tommaso Pusterla, opera che il S. descrive, e che dichiara di grande importanza per lo studio dell'arte campionesa.

34. SCATASSA (ERCOLE), *La cappella ducale nella chiesa di San Francesco in Urbino* (*Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, 1904, 1-3).

È una cappella costruita nel principio del secolo XIV e distrutta nel settecento: da molte testimonianze che lo Scatassa riporta, si può idealmente ricostruirla.

35. SCHUBRING (PAUL), *Mostra dell'antica arte senese*. (*Rep. für Kunstw.*, 1904, 470-480).

Da un'ampia relazione della Mostra, suggerendo importanti cambiamenti al catalogo.

### Architettura.

36. ALVES PEREIRA (F.), *Architectura romanica: o portico da matriz de Monção*. (*O Archeólogo Português*, vol. IX, pag. 111-118; Lisboa 1904, 1 fig.)

Si descrive un bel portale che è un caratteristico esemplare della architettura romanica di quella regione, e che è assegnato agli ultimi anni del secolo XII o ai primi del XIII.

37. BERNICH (ETTORE), *Leon Battista Alberti e l'architetto dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona a Napoli* (*Napoli nob.*, vol. XIII, pag. 148-156, 1904).

In confutazione dello scritto di Wilh. Rofls (*Der Baumeister des Triumphsbogen in Neapel*) il quale ritiene autore dell'arco aragonese Francesco Schiavone o Laurana, ribadisce l'affermazione già fatta altre volte che l'architetto dell'arco sia stato L. B. Alberti, e si vale di argomenti stilistici, storici, iconografici. V'è aggiunta una nota di G. Ceci, che rende conto della monografia del Rofls, pubblicata nel *Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen* (XVI, 2), e dissentendo sì dal Bernich come dal Rofls sostiene che l'arco non ebbe veramente un architetto. Così si spiega, secondo il Ceci, come varie persone si siano attribuite il merito di quest'opera. Si può vedere più oltre (pag. 171-172) la replica del Rofls, il quale conferma la propria opinione, disposto però a trovarle un punto di accordo con la tesi del B., qualora questi si limiti ad affermare che il modello dell'arco fu ispirato dall'Alberti.

38. CANESTRELLI (ANTONIO), *L'architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio* (*Arte antica senese*, pag. 7-122; Siena 1904).

Indicate le caratteristiche delle tre principali scuole architettoniche del medio evo nella Toscana, cioè la pisano-lucchese, la fiorentina e la senese, parla dapprima delle chiese romaniche del territorio senese, ancor numerose, ma poco note, ed in esse considera la pianta, la copertura, le absidi, i piloni, le porte, le finestre, esaminandone insomma il tipo architettonico e le principali forme decorative. Dopo alcune particolari osservazioni su i fonti battesimali, i chiostri e i campanili, passa all'esame del Duomo e quindi gradatamente



all'architettura gotica, col San Giovanni, le chiese monastiche di Siena, il duomo di Grosseto e le molte chiese del senese, sorvolando però sul San Galgano, già da lui fatto oggetto di una nota [monografia. Degli edifici non religiosi osserva i castelli, le porte di Siena, e poi con particolare riguardo i palazzi, che appartengono quasi tutti al periodo che va dalla fondazione del palazzo della Repubblica (1296) all'anno della peste 1348. Notevole per la copia di osservazioni tecniche, ed anche per le riproduzioni nuove di molti monumenti ignorati o quasi.

39. DONATI (FORTUNATO), *Il palazzo del Comune di Siena (Arte antica senese, pag. 311-354; Siena 1904).*

Vi è ricapitolata, in base alle notizie più sicure, la storia del palazzo, sia in rapporto alle vicende civili, sia nelle diverse fasi della sua fondazione, e del suo svolgimento edilizio e decorativo. Si parla naturalmente anche della torre del Mangia e della « cappella di Piazza ».

40. FERRARI (GIULIO), *La cattedrale di Reggio Emilia (Rassegna d'Arte, 1904, pag. 165-167).*

Breve studio delle trasformazioni che la chiesa subì, specie del progetto di Prospero Clementi.

41. RICCI (CORRADO), *Giovanni da Siena (Arte antica senese, pag. 247-310, con figure; Siena 1904).*

Giovanni da Siena è l'illustre architetto militare, che non sembra abbia lavorato in patria, ma quasi sempre a Bologna e in altre città dell'Emilia. Della sua vita si hanno scarse notizie: probabilmente morì vecchio circa il 1440. Della sua operosità il R. ha raccolto qui copiose notizie, anche in base a documenti inediti. Ecco il sommario dei paragrafi: I. Collegio Gregoriano. II. Bastia di San Procolo. III. Ruina della Fortuna di Monte Battaglia. Torre del Rastellino. IV. Castel Bolognese. V. Ingegneri bolognesi a Cento, alla Pieve, a Castiglione di Romagna, a Solarolo, al Ponte di Cavadiccio. VI. Rocca di Porta Gallina in Bologna. VII. Documenti diversi su Giovanni da Siena. VIII. Giovanni da Siena lavora per Obizzo da Polenta. IX. Giovanni da Siena a Ferrara. Castello di Finale. X. Piazza di Sant'Agnesa in Ferrara. XI. Ultime notizie su Giovanni da Siena. Quando morì?

41<sup>bis</sup>. WEBER (LUDWIG), *San Petronio in Bologna. (Beiträge zur Baugeschichte, Leipzig, Lemann, 1904).*

Questo studio mira ad illustrare i punti più interessanti della storia esterna dell'insigne Chiesa Bolognese. E non poche sono le notizie che qui per la prima volta troviamo raccolte. La prima parte, trattando della Chiesa, come avrebbe dovuto essere e come invece è in oggi, illustra le varie correzioni e ricostruzioni, mentre la seconda parte fa la storia della costruzione delle singole parti della Chiesa. Gran numero di documenti inediti, molte riproduzioni sono state messe a profitto.

42. STEIN (HENRI), *Boccador et l'Hôtel de Ville de Paris (Bull. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, 31<sup>e</sup> a., pag. 123-136; Paris 1904).*

Si continua con questo articolo un dibattito sorto da qualche tempo fra gli studiosi francesi sul vero architetto dell'Hôtel de ville. Lo Stein confuta una memoria di M. Vachon, il quale vorrebbe sostituire a Domenico da Cortona, detto Boccadoro, l'architetto parigino Pierre Chambiges.

## Scultura.

43. BACCI (PELEO), *Documenti su Benedetto da Maiano e Andrea da Fiesole (Rivista d'Arte, 1904, pag. 271-284).*

I documenti ci dicono che nel 1497 furono chiamati a Pistoia Benedetto da Maiano e Leonardo di Chimenti del Tasso per il « Battesimo » della Cattedrale; e poco dopo Andrea da Fiesole è detto *isculutore e chonduttore e fattore delle Fonti*, le quali nel 1499 erano già finite completamente.

44. BISTOLFI (LUIGI), *L'Ercole seduto di palazzo Altemps, pag. 11, Roma 1904.*

L'Ercole creduto fino ad oggi di epoca classica, sarebbe, secondo l'A., una contraffazione del secolo XVI. E per dimostrarlo l'A. analizza minuti particolari.

45. GILLET (LOUIS), *La Renaissance avant la Renaissance (Revue de l'art anc. et mod., 1904, pag. 281-297).*

Tratta delle origini di Nicola Pisano conformandosi pienamente alla conclusione e dimostrazione di E. Bertaux intorno l'origine pugliese dell'artista.

46. GILMAN, (B. J.), *Manual of Italian Renaissance sculpture. Boston, 1904.*

Prendendo in esame i calchi del Museo di belle arti di Boston, li illustra con notizie relative agli artisti dalle cui opere quei calchi furono tolti. In tal modo l'A. fa una rapida corsa attraverso la storia della scultura italiana, da Nicola Pisano a Michelangelo.

47. RICCI (CORRADO), *Il tabernacolo e gli angetti di Mino da Fiesole in Volterra (Rivista d'Arte, 1904, pag. 260-267).*

Pubblica documenti che precisano il prezzo e le modalità del lavoro di Mino a Volterra; e cancellano la tradizione dell'altare che sarebbe andato perduto.

48. RIZZOLI (LUIGI jun.), *Le statue di Francesco Petrarca e di Pietro Danielelli in Prato della Valle. (Estr. dal num. un. Padova a Francesco Petrarca, s. n. t. in-8<sup>o</sup>, pag. 7, fig. 2, Padova, 1904).*

La statua del Petrarca, inaugurata nel 1780, fu opera del Danielelli, che, secondo il R., deve avere avuto a modello il busto del Petrarca quale è rappresentato in una medaglia, che appartiene probabilmente al secolo XVI, e che riproduce il celebre ritratto in miniatura della Laurenziana. Il Danielelli scultore di gran nome al suo tempo, ebbe nello stesso anno la propria statua in Pra' per mano di Luigi Verona.

49. SANONER (G.), *Description des portails de l'église St. Thibault de Thann (Alsace) (Revue de l'art chrétien, tom. XV, pag. 292-308, 384-397, con figure; Lille 1904).*

Dopo alcune indicazioni generali su l'origine della chiesa, dà una descrizione particolareggiata dei due portali, occidentale e settentrionale, costruiti sui primi del secolo XIV, e importanti per la ricchissima decorazione iconografica. Aggiunge in una nota d'aver poi riscontrato un'evidente affinità tra queste porte e quelle della cattedrale d'Ulm.

50. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *I grandiosi sarcofagi Andreani del XIV secolo a Corenno Plinio sul*

*lago di Como*. Milano, tip. d. Ingegneri, 1904, in-8°, pag. 11, tav. 2.

Quei sarcofagi, che erano due ed ora trovansi smembrati in tre, sono ragguardevoli opere di scalpelli campionesi, sinora sfuggite all'esame della maggior parte degli scultori. L'uno porta incisa la data del 1371, l'altro, che non conserva più iscrizioni, può essere di qualche anno anteriore. L'A. illustra con notizie storiche e colla descrizione stilistica, offrendone anche due discrete riproduzioni.

#### **Pittura, Musaici, Disegni e schizzi, ecc.**

51. AINALOFF (D.), *I mosaici del battistero d'Albenga*. (« *Visantskij Vremennik* » *Rivista Bisantina*, vol. VIII, n. 3).

L'A. ravvicina questi bei mosaici (ancora quasi sconosciuti e perfino inediti), per il loro stile e composizione, a quelli di Ravenna (Sant'Apollinare in Classe, San Vitale) e crede che possano essere attribuiti al VI secolo. Quanto al soggetto, il mosaico, che si trova sulla volta della seconda nicchia dall'entrata, rappresenta, sur un fondo stellato, il Crisma aureo, contenuto in un cerchio tricolore e circondato di dodici colombe (i dodici apostoli); quello della lunetta due pecore ai lati della croce gemmata, sull'erba fiorita; quest'ultima composizione è simile a quella del battistero di San Gennaro a Napoli.

52. ANSELMi (ANSELMO), *Il polittico di Santa Croce di Sassoferrato e il suo vero autore*. (Dal « Numero unico del IV centenario di Pandolfo Collenuccio »; Firenze, tip. Domenicana, 1904).

Il quadro, comunemente attribuito a Niccolò Alunno, è stato di recente riconosciuto opera del fabrianese Antonio di Agostino di San Giovanni, che lo eseguì tra il 1468 e il '71.

*Il più antico quadro di Pietropaolo Agabiti*. (Ibid).

Con un articololetto di accompagnamento è riprodotto il quadro che si conserva nella Pinacoteca di Padova, firmato, e datato del 1497.

*Un trittico di Matteo da Gualdo a Coldellanoce*. (Ibid).

Il quadro è firmato, e si ritiene dipinto circa il 1470 e 1480; l'A. lo descrive e lamentandone il pessimo stato, che appare troppo bene anche dalla riproduzione che ne dà, invoca solleciti restauri.

53. ASHBY (T.) jun., *Sixteenth Century Drawings of Roman buildings attributed to Andreas Coner*. (*Papers of the British School at Rome*, vol. II; London, 1904, pag. 96, tav. 165).

Questo prezioso volume di disegni che appartiene oggi al Soane Museum di Londra, può ascriversi circa all'anno 1515, ma sull'autore v'è grande incertezza sebbene l'attribuzione al Coner (artista del resto quasi affatto ignoto) sia una razionale congettura. Una parte di essi poi è d'altra mano e di merito inferiore. Quelli attribuiti al Coner sono eseguiti con molta finezza, e indicano che l'artista ebbe rapporti coi grandi architetti del tempo, specialmente con Bramante, de' cui studi si trovano qui varie copie (pianta del San Pietro, cortile del Belvedere, palazzo Giraud, Cancelleria, ecc.) con Michelangelo, con Giuliano da Sangallo. I disegni, che sono ad uno

ad uno descritti e ben riprodotti, si riferiscono in gran parte a monumenti dell'età classica, ma molti hanno per oggetto edifici del rinascimento.

54. BACCI (PÉLEO), *La « Trinità » del Pesellino nella National Gallery di Londra* (Nuovi documenti). (*Rivista d'arte*, anno II, n. 8-9).

Pubblica una serie d'importantissimi documenti sopra la celebre tavola del Pesellino commessagli nel 1455 dalla Compagnia de' Preti della SS. Trinità di Pistoia. I documenti accompagnano per dieci anni le vicende della tavola, e dimostrano come la predella dal Weisbach attribuita al Pesellino, da Mary Logan negatagli, sia opera di Filippo Lippi. I documenti oltre questo capitale interesse per la storia di Pesellino, ne hanno uno grandissimo per le relazioni artistiche tra Firenze e Pistoia a mezzo il secolo XV. Il Bacci promette uno studio completo sulla questione.

55. BACCI (PÉLEO), *Note e documenti sullo Scalabrino e altri pittori pistoiesi del XVI secolo*. (Pistoia, S. Fiori e C., 1903). Estratto dal *Bullettino storico pistoiese*, anno V, fasc. 4.

Con documenti inediti dell'Archivio comunale e dell'Archivio della Curia Vescovile di Pistoia, l'A. illustra la personalità artistica di Giovanni Battista di Piero di Stefano Volponi, sarto, detto lo Scalabrino, nato a Pistoia nel 1489 e morto nel 1561. Questo pittore fu per gran tempo confuso col proprio figlio Pietro di Scalabrino (1541-1615) anch'esso pittore ed anche con un altro pittore Scalabrino, vercellese per nascita e senese per elezione, allievo del Sodoma. L'A. fa poi ancora menzione di altri pittori pistoiesi contemporanei: Bernardino del Signoraccio, Fra Paolino, Gerino d'Antonio, Bernardino Detti, Giuliano Panciatichi.

Dell'arte loro, come di quella dello Scalabrino, il Bacci dice: « arte dimessa, ma non vile, dove lo studio assiduo dell'imitare or questo or quel maestro, o le diverse maniere seguite da un dato artefice, se talora soffoca la verità e la vivezza delle figure, sa animare i paesaggi e dà loro illusioni di aperte campagne;... ».

56. BECKERATH (ADOLF VON), *Noles on some Florentine Drawings in the Print Room, Berlin*. (*The Burlington Magazine*, 1904, vol. VI, pag. 234-240).

Contrasta le opinioni del Berenson circa vari disegni fiorentini. Notevoli le attribuzioni d'una testa d'uomo a L. Signorelli invece che a Piero di Cosimo, e d'una testa di Vergine a Filippino Lippi invece che a R. del Garbo.

57. BERTONI (G.), VICINI (E. P.), *Tommaso da Modena, pittore modenese del secolo XIV*. (*Atti e memorie d. R. Dep. di st. p. l. prov. modenese*, v. III, pag. 141-176; 1904).

Cfr. *L'Arte* (fasc. v-vii, 1903) dove è stato dagli stessi autori lo stesso problema trattato in riassunto.

58. BOUCHOT (H.), *Les Primitifs français: un dernier mot* (*Revue de l'art anc. et mod.*, sett. 1904, p. 169-178).

Polemica contro Hulin de Loo che assegna una forte influenza a Van Eyck sopra la pittura francese e provenzale, e contro L. Dimier che nega alla Francia qualunque arte prima dell'influsso di Primiticcio e degli altri italiani del 500.



59. CALZINI (E.), *A Monteprandone e ad Acquasanta: Quadri di scuola crivellesca* (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1904, 4-6).

Si tratta d'un incoronazione di Vittorio Crivelli che si trova nella chiesa dei M.M. Osservanti a Monteprandone; d'una grande pala rappresentante la Madonna col Bambino nella chiesa della Maddalena in Acquasanta opera di Cola dell'Amatrice; e d'un trittico nella chiesa di Paggese che secondo l'A. sarebbe d'un giovane imitatore di Crivelli e dell'Alamanni. Il Calzini descrive e illustra le tre opere soprannominate, e accenna anche ad altre di minore importanza.

60. CALZINI (E.), *La raccolta Duranti in Montefiorentino*, (*Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, 1904, 1-3).

Il pittore e antiquario Fortunato Duranti depositò nel Comune di Montefiorentino un gran numero di opere d'arte per adornarne la sede. Il C. si ferma su quelle poche opere che hanno interesse scientifico: un *Arcangelo* e *Tobiolo* firmato dal prete Pier Francesco da Firenze nel 1497, una Vergine attribuita al Ghirlandaio, tre tavolette di Pietro Alamanni, una Santa di Cola dell'Amatrice, alcune sculture del Rinascimento, ecc. Per molte di queste opere afferma la necessità di restauri.

61. CHIAPPELLI (ALBERTO), *Bernardini Poccetti in Pistoia*. (Estratto dal *Bullettino storico pistoiese*, anno V, fasc. 4).

A Pistoia il Poccetti dipinse a fresco sei lunette nel chiostro della SS. Annunziata, tuttora discretamente conservate e degne di studio anche per la storia del costume. Il C. illustra questi dipinti con notizie inedite.

62. CHIAPPELLI (ALESSANDRO), *Fra Filippo Lippi (in occasione di scritti recenti)* (*Nuova Autologia*, vol. CXIV, pag. 408-417; Roma, 1904).

Articolo suggerito dalle monografie dello Strutt (1901) e del Supino (1902, 1904) e dai documenti pubblicati da P. Bacci di recente nella *Rivista d'Arte*.

63. CIGNOLI (ARRIGO), *Due opere d'arte a Porchia* (Comune di Montalto Marche). (*Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, 1904, 4-6).

Illustrazione d'una Madonna col Bambino di Vincenzo Pagani, e attribuzione ipotetica d'un affresco rappresentante il Presepe a maestro Matteo di Patrignone.

64. CLÉDAT (JEAN), *Nouvelles recherches, à Baouit (Haute-Egypte)*, Campagne 1903-1904. (*Academie des inscriptions et belles-lettres: comptes rendus*, p. 517-526; Paris 1904).

L'A. dà notizia di parecchie cappelle ritrovate in quest'ultimo anno tra le rovine dell'antico monastero dell'Apa Apollo a Baouit, e che conservano in parte notevoli pitture murali. Tra queste considera specialmente le figurazioni di Cristo trionfante che possono fornire interessanti informazioni dal punto di vista iconografico. L'A. non determina l'età delle pitture indicate, ma avverte che questo ciclo di scavi sarà illustrato nei *Mémoires de l'École française du Caire*.

65. COOK (HERBERT), *Two early Giorgiones in Sir Martin Conway's collection* (*The Burlington Magazine*; vol. VI, novembre, 1904).

L'A. attribuisce a Giorgione giovanile due quadretti che rappresenterebbero una nuova versione della scena citata dall'Anonima dei pastori che ritrovano e salvano Paride. Egli continua con ciò a sostenere la versatilità e la produttività di Giorgione, che nella giovinezza avrebbe fatto anche opere come queste due, che l'A. chiama immature ed ingenue. Avrebbe potuto aggiungere che le figure cascano quando si vorrebbero ritte, e quando sono sdraiate non toccano terra.

66. COSTANTINI (G.), *Friulani poco noti o dimenticati*. Udine, Del Bianco, 1904, 16, pag. 53. (Estratto dalle *Pagine Friulane*, 1903-1904).

Vi sono cenni biografici dei seguenti artisti udinesi: Sebastiano de' Valentinis d'Udine (pittore e disegnatore, operava nel 1558), Sebastiano Bombelli (pittore, 1635-1685), Sebastiano Lovisoni (disegnatore e incisore, morto nel 1845), Antonio Fabris (incisore, 1792-1865) e suo figlio Domenico, pure incisore (1812-1893).

67. CROCE (B.), *Un canzoniere d'amore per Costanza d'Avalos* (Accad. Pontaniana, Napoli, 1903).

Da alcune rime di Enea Irpino di Parma, si apprende come Leonardo da Vinci eseguì il ritratto di Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla. Il Croce pone l'esecuzione di questo ritratto fra il 1513-15, quando il Vinci soggiornò a Roma, alla corte di Leone X. Il ritratto dovrebbe effigiare una donna già matura, in abito vedovile, sotto un velo nero. Ora non se ne ha notizia.

68. CUST (LIONEL), *Notes on Pictures in the Royal Collections; Article IV. Two German Portraits; Article V: A Triptych by Lucas Cranach*. (*The Burlington Magazine*, 1904, vol. VI, pag. 104-109, 204-209).

Sono due ritratti dell'Ostendorfer l'uno, l'altro di Hans Baldung (?).

69. EGGER (HERMANN), *Kritisches Verzeichnis der Sammlung Architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hof-Bibliothek*. (Wien, 1903; con 5 tavole e 20 figure I. Teil).

Questa prima parte dell'inventario critico della raccolta di disegni architettonici della I. R. Biblioteca di Corte di Vienna, comprende la descrizione di 331 disegni dei secoli XV-XVIII riproducenti antichi monumenti. La più gran parte di questi monumenti si riferiscono alla città e alla campagna di Roma e a luoghi della provincia romana, ma ve ne sono pure taluni illustranti edifici di Arezzo, Girgenti, Napoli, Orange, Pompei, Pozzuoli. Ancona, Benevento, Pola. Per Roma notiamo, ad esempio, la tavola II, riproducente — da un codice della Biblioteca dell'Escorial — un particolare del mosaico che ornava la volta di Santa Costanza. La seconda parte della pubblicazione tratterà di San Pietro e del Vaticano.

70. FOGOLARI (GINO), *Dipinti ignoti di Jacopo Bellini a Bassano* (*Bollettino del Museo Civico di Bassano*, n. 3, pag. 69-75).

Due sono questi dipinti: il primo, rappresentante il martirio d'una Santa è al museo di Bassano; il secondo una Madonna col Bambino, nella chiesa della Beata Giovanna pure di Bassano. Il primo, sebbene molto rovinato, è dimostrato come opera di Jacopo per mezzo dei molti riscontri coi di-

segni del Bellini che si trovano al Louvre. L'A. coglie l'occasione per provare coll'avvicinarli al quadretto di Bassano e ai disegni del Louvre, l'attribuzione a Jacopo Bellini anche di due quadretti della Galleria di Bergamo.

71. FRANCESCHI MARINI, (EVELYN). *L'opera di due vecchi pittori senesi a Sansepolcro* (*Arte antica senese*, pag. 151 a 159; Siena, 1904).

L'A. descrive il polittico della *Resurrezione* di Domenico di Bartolo, conservato nella chiesa di santa Chiara a Sansepolcro, e l'*Assunzione* dipinta da Matteo di Giovanni nel 1487 per la chiesa dei Servi nello stesso paese, ov'è tuttora. Dei due quadri v'è una riproduzione, e per il secondo è riportato anche il contratto relativo.

72. FRIZZONI, (G.), *Neue Erwerbungen der Brera-galerie und des Museo Poldi Pezzoli in Mailand* (*Estr. Zeitschrift f. b. k.*, XV. 3).

Con la cura e l'acume abituale, l'A. dà conto di alcuni nuovi acquisti delle Gallerie di Milano; e cioè un Gentile da Fabriano, un Tura, un Dosso Dossi, un Gozzoli e un Boltraffio per la Brera, e due smalti lombardi, un Andrea Solario e un Sodoma per il Museo Poldi Pezzoli. Ognuno di queste opere è brevemente ma compiutamente illustrata.

73. GAMBA (CARLO), *Giovanni dal Ponte* (*Rassegna d'Arte*, 1904, pag. 177-185).

Giovanni dal Ponte è da identificarsi con l'artista illusrato dal Toesca (cfr. *L'Arte*, 1904, fasc. 1° e 2°), e a lui il Gamba attribuisce qualche nuova opera.

74. GASPAROTTO (ANTONIO), *L'affresco e la chiesa della Madonna delle Grazie in Bassano* (*Bollettino del Museo Civico di Bassano*, n. 1, pag. 23-28; n. 3, pag. 77-83).

È un'accurata storia della chiesa. L'A. illustra brevemente l'affresco rappresentante la Madonna col Bambino, attribuito a S. Luca, ma probabilmente opera della fine del secolo XIV e ora molto rovinato.

75. GRIGIONI, (CARLO), *La cappella in onore di San Carlo nella Cattedrale di Ripatransone ed un quadro ignorato del Guercino* (*Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, 1904, 4-6).

76. GÜMBEL (ALBERT), *Ein Nachtrag zur « Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV »* (*Rep. für Kunstwissenschaft*, 1904, volume XXVII, pag. 512-514).

77. HOBART CUST (R. H.), *Il primo maestro del Sodoma*. (*Arte antica senese*, pag. 123-139, Siena 1904).

Notizie di Martino Spanzotti e della sua famiglia. Il quadro autentico di questo pittore, nella R. Pinacoteca di Torino, serve di elemento all'A. per studiare la possibile attribuzione allo Spanzotti di tre altre pitture: una Madonna della Galleria Albertina di Torino, assegnata ad *Antica Scuola Piemontese*, un'altra già ricordata dal Bosio ed oggi perduta di vista, e una terza che trovasi nella chiesa di Sant'Antonio in Casale Monferrato e rappresenta la genealogia della Vergine. Di queste tre opere l'A. dà anche buone riproduzioni. Ricorda infine una *Pietà* della chiesa del Gesù a Casale, di maniera molto affine a quella dello Spanzotti. I lettori hanno

già veduto nel precedente fascicolo de *L'Arte* una monografia della signa Ciaccio su questo pittore.

78. JAHN RUSCONI, (A.), *Les collections particulieres d'Italie. Rome: La collection Doria Pamphili*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, 1904, pag. 449-461).

Riproduce ed illustra le opere che si trovano negli appartamenti privati del principe Doria, e perciò non visibili al gran pubblico: sono di Sebastiano del Piombo, Bronzino, Lotto, Pesellino, Filippo Lippi, Parenzano.

79. JUSTI (CARL), *Raphaels heilige Cäcilia*. (*Zeitschr. f. christ. Kunst*, XVII Jg., col. 124-164, 1 fig., 1 tav.; Dusseldorf, 1904).

È un esame analitico specialmente diretto alla spiegazione iconografica del quadro, cioè a determinare il motivo della composizione e le figure dei santi ivi rappresentati.

Secondo l'opinione dell'A., poichè la leggenda di Santa Cecilia rappresenta un esempio, un trionfo dei sentimenti religiosi per tutti gli affetti terreni, Raffaello ha posto, a farle corona, quattro insigni campioni dell'amore divino: la Maddalena e San Paolo, Sant'Agostino e San Giovanni. La musica del canto celeste guida l'estasi dei santi, mentre gl'instrumenti della musica terrena restano a terra dispersi e rotti.

L'incisione di Marcantonio, fatta per uno degli schizzi del quadro, porge poi occasione all'A. di fare interessanti confronti tra lo schizzo e il pensiero definitivo che si manifestò nel quadro.

80. KNAPP (FRITZ), *Fra Bartolomeo della Porta und die Schule von San Marco*. Mit 122 Abbildungen. Halle a. S., Verl. Wilh. Knapp, 1903, 8°, pag. 326.

Dotta monografia essenzialmente critica. Si divide in tre parti principali. La prima, che è la parte maggiore e sostanziale dell'opera, studia il maestro nell'intimo carattere e nel progressivo sviluppo dell'opera sua, intendendo a porre in rilievo il posto e l'importanza ch'esso ha nel rinascimento fiorentino; l'attività artistica di Fra Bartolomeo è considerata in quattro periodi distinti: cioè quello giovanile, fino al 1500 quando l'artista depose i pennelli; il secondo dal 1504, in cui riprese il lavoro, al 1508, anno della sua andata a Venezia; il terzo dal 1508 al 1514 quando partì per Roma, e infine il periodo che si chiude con la morte nel 1517. La seconda parte è dedicata alla scuola artistica di San Marco, ossia agli scolari ed assistenti di Fra Bartolomeo: Mariotto Albertinelli, Fra Paolino, G. A. Sogliani. La terza parte contiene un minuzioso indice delle opere del maestro, sia dipinti che disegni, non solo quelle che si conoscono ma anche quelle che si trovano menzionate nei documenti. Quest'ultima parte, benchè più breve, è di per sé stessa un'opera di diligente erudizione e d'importanza non secondaria. Limpidissime e copiose le riproduzioni.

81. LAFENESTRE (GEORGES), *Les primitifs à Bruges et à Paris (1900-1902-1904): vieux maîtres de France et des Pays Bas*. (Paris, *Art. anc. et mod.*, 1904, in 8°, pag. 281).

Il volume si compone dei seguenti studi, già pubblicati in diverse occasioni in riviste francesi: « Le buisson ardent, « triptyque de Nicolas Froment à la cathédrale d'Aix » (1897) —



« La peinture ancienne à l'exposition universelle » (1900) — « Les vieux maîtres à Bruges » — « Les primitifs français au Pavillon de Marsan » (1904) — « Le musée de Haarlem » (1885) — « Les peintres hollandais au musée du Louvre » (1900).

82. MAGHERINI-GRAZIANI (G.), *Masaccio*, Firenze, Bencini, 1903, in-8°, pag. 119.

Questo libro fu pubblicato come ricordo delle onoranze rese a Masaccio in San Giovanni Valdarno, pel quinto centenario della sua nascita. L'autore illustra alcune opere esistenti o esistenti ancora nella chiesa di San Lorenzo. Fra le più importanti: un'ancona a tempera su fondo d'oro, divisa in tre scomparti, rappresentante l'Incoronazione della Vergine fra angeli e santi, esistente nella sagrestia dell'oratorio della stessa chiesa. L'A. l'attribuisce alla bottega dei Gaddi. Parla inoltre di un'Annunciazione della maniera di Fra Filippo; di un busto in legno, rappresentante San Lorenzo, nella propositura di San Giovanni; dell'Annunciazione dell'Angelico nella chiesa dei Francescani a Montecarlo, e di altre opere. A proposito di Masolino dice che « operò, o sicuramente ebbe fama in Valdarno », e lo crede nativo di Panicale presso San Giovanni, anziché di Panicale in Val d'Elsa, come racconta il Vasari. Attribuisce a Masaccio la Madonna detta di San Biagio, esistente nella sagrestia dell'oratorio di San Giovanni, già giudicata dal Crowe e dal Cavalcaselle come opera di un debole seguace della maniera del maestro, o meglio ancora di quella di fra Filippo Lippi. Dà parimente a Masaccio le quattro tavole esistenti nella sagrestia dello stesso oratorio, rappresentanti San Biagio, San Lorenzo e, le altre due, dieci angeli per ciascuna. Crede opera giovanile di Masaccio la Madonna di Montemarciano, presso San Giovanni, e così pure la Madonna un tempo esistente presso la famiglia Parenti a Figline. Dà come opera probabile del Maestro il quadro rappresentante il Miracolo di San Zanobi esistente in una villa del Valdarno. Parla infine di alcuni resti di affreschi nella chiesa di San Lorenzo in San Giovanni, di mano di Giovanni fratello di Masaccio, e dà l'albero genealogico della famiglia Guidi. Il libro è preceduto da considerazioni sull'arte di Masaccio, che l'A. ha raccolto da molti insigni scrittori d'arte italiani e stranieri.

83. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *I disegni della Pinacoteca di Brera*, (Rassegna d'Arte, 1904, pagine 161-164).

Pubblica vari disegni tra cui una Cena di Gaudenzio Ferrari; due figure allegoriche della scuola ferrarese-bolognese della fine del secolo XV; e un bel Primiticcio.

84. MÂLE (EMILE), *Jean Bourdichon et son atelier*, (*Gazette des Beaux-Arts*, 1904, vol. II., pag. 442-457).

L'A. attribuisce due nuovi codici miniati al meraviglioso artista, e altri alla sua scuola, dando fondamento all'ipotesi che allo studio di B. si trovassero in vendita a vari prezzi libri d'ore miniati dagli scolari, e che il maestro si riservava soltanto per i principi e i regnanti.

85. MANCINI (GIROLAMO) *Allogazione at Signorelli, di alcuni dipinti in Lucignano* (*Rivista d'arte*, anno II, n. 89).

Si tratta della dipintura degli sportelli dell'armadio che

doveva custodire l'albero di Lucignano (cfr. *L'Arte*, 1904, pag. 191) dipintura allogata al Signorelli, e ora perduta.

86. MASON-PERKINS (F.), *Un altro quadro del Sassetta*. (*Rassegna d'arte*, 1904, ottobre).

Pubblica un'ignota Madonna col Bambino del Sassetta, nella chiesa del Castello in Basciano (Siena) attribuita sul luogo a Giovanni di Paolo.

87. MASON-PERKINS (F.), *La Pittura alla Mostra d'arte antica in Siena* (*Rassegna d'arte*, 1904, ottobre).

Esamina alcuni dipinti senesi, correggendo alcune attribuzioni e segnando le caratteristiche dei principali maestri.

88. MASON PERKINS (F.), *Di alcune opere poco note di Ambrogio Lorenzetti*. (*Rassegna d'Arte*, 1904, pagine 186-190).

Si tratta delle opere di A. L. a Massa Marittima, a Sant'Eugenio di Siena, e all'oratorio di San Galgano pure di Siena.

89. MAZZONI (PIERO), *Di alcuni quadri posseduti dalla R. Accademia della Crusca*. (*Rivista d'Arte*, 1904, pag. 268-270).

Tra gli altri una bella Madonna della scuola di Botticelli.

90. MAZZONI (PIERO), *Il numero 1308 della R. Galleria degli Uffizi*, Firenze, Barbèra, 1904, in-16°, pag. 14. (*Nozze D'Ancona-Cardoso*).

Esponde con diligenza vari argomenti analitici e storici per sostenere come non sicura l'attribuzione a Matteo de' Pasti delle pitture de' Trionfi che adornano quel mobile. Proporrebbe, invece, il Dello.

91. MOLMENTI (P.), *Le nozze di Tiziano Vecellio*. Venezia, 1904. (Dagli *Atti del R. I. veneto di scienze, lettere ed arti*, CLXIII, pag. 211-218).

Riferisce alcune delle notizie più interessanti date dal Ludwig sulle nozze di Tiziano nell'articolo pubblicato nell'*Fahrbuch der Kön. Preuss-Kunstsamml.* (Berlino, 1903) *Neue Funde in Staatsarchiv zu Venedig*.

92. MORICI (M.), *Giovanni Bellini teste* (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1904, 4-6).

Pubblica un documento in cui Giambellino appare nel 1487 testimonio in casa Collenuccio a Venezia.

93. MUÑOZ (ANTONIO), *Il nuovo quadro di Metozzo da Forlì nella Galleria Nazionale di Roma*. (*Fanfuttola della Domenica*, 22 gennaio 1905, Roma).

Rammentando le qualità peculiari dell'artista, rileva i pregi e l'importanza del quadro suddetto, a cui assegna la data approssimativa del 1483.

94. NOMI-PESCIOLINI (U.), *Il pittore Vincenzo Tammagni e le sue opere* (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1904, 1-3).

È una dotta conferenza, che prende motivo dal pericolo di vendita d'un affresco per tessere la biografia e enumerare le opere dell'autore dell'affresco, Vincenzo di Bernardo Tammagni nato a San Gimignano in Valdelsa. Con la grande erudizione l'A. supplisce alla mancanza di analisi stilistica.

94<sup>bis</sup>. PEDRINI (GIOVANNI), *Un polittico di scuola senese a Rieti* (*Rivista d'arte*, anno II, n. 8-9).

È una poco nota Madonna col Bambino e santi di Luca

Tomè. Così l'aveva battezzata il Cavalcaselle, e il Pedrini avvalorò l'attribuzione con un documento che L. Tomè abbia lavorato anche una Pietà nella stessa chiesa, dove erano frammenti del polittico che il P. ricompose.

95. PICCIRILLI (PIETRO), *Leonardo di Teramo, cittadino di Sulmona, pittore*. (Rivista abruzzese, a. XX, pag. 1-6, Teramo, 1905).

Si riferiscono alcune notizie biografiche documentali su quel pittore, morto probabilmente in età avanzata verso il 1435; ma della sua opera artistica non si ha finora traccia alcuna.

96. PICCO (FRANCESCO), *Un pittore piemontese del secolo XVI. (Rassegna d'Arte, 1904, pag. 169-174)*.

Si tratta di Guglielmo Caccia detto il Monealvo. L'A. dà un'accurata descrizione delle sue opere e le riproduce: non determina la scuola e l'origine del pittore.

97. PITTARELLI (GIULIO), *Intorno al libro « De prospectiva pingendi » di Pier dei Franceschi*. Roma, tipografia dei Lincei, in-8°, pag. 18, 1904). (Estr. d. *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche*, volume XII, sez. VIII).

Il P. presentando la recente e importante edizione del trattato di Piero, pubblicato a Strasburgo a cura del Winterberg secondo il codice della Palatina di Parma, comunica copiose notizie sull'artista e sulla sua eccellenza, nella geometria, sull'estimazione che ebbero per lui antichi e moderni, sui codici che contengono quel trattato, dando infine una sommaria nozione del trattato medesimo.

98. REQUIN (H.), *L'école avignonnaise de peinture* (Revue de l'art ancien et moderne, 1904, p. 89-104, pag. 202-218).

Molto basandosi sui risultati dell'esposizione dei Primitivi l'A. cerca dimostrare che soprattutto nel secolo XV l'arte ad Avignone fu opera di soli francesi, fino a che Guigonis de Genève e Simon de Châlons introdussero l'influsso italo-fiammingo.

99. RICCI (C.), *Nuovi acquisti della Galleria degli Uffizi e del Museo Nazionale di Firenze*. (Emporium, ottobre, 1904).

Cenno su alcune opere di pittura entrate nella Galleria fiorentina, tra cui una *Crocifissione* di Perugino e Signorelli, e di alcuni acquisti del Museo Nazionale, tra cui una lunetta di Luca della Robbia.

100. RICCI (C.), *I quadri (nelle due stanze del Bignone)*. Vedi n. 29.

101. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Il trittico di Macrino d'Alba nella cappella episcopale di Tortona* (Bollettino di storia tortonese, fasc. V, pag. 3-15, 1 tavola; Tortona, 1904).

L'A. ha riconosciuto nel suddetto trittico quello che Macrino dipinse per la badia di Lucedio nel 1499 per commissione di Annibale Paleologo di Monferrato, e che consideravasi perduto; ne dà una breve illustrazione storica ed iconografica, e lo dichiara una delle opere più perfette del maestro.

102. VON SEIDLITZ (W.), *Un'opera russa su Leo-*

*nardo da Vinci* (Arch. stor. lomb., a. XXXI, vol. II, pag. 143-161, Milano, 1904).

Largo resoconto dell'opera di A. L. Volinski, pubblicata a Pietroburgo nel 1900, « opera di somma originalità, bizzarra nella forma ma scrissima nello scopo delle sue investigazioni ».

103. SOLMI (EDMONDO), *Documenti inediti sulla dimora di Leonardo da Vinci in Francia nel 1517 e 1518*. (Archivio stor. lomb. a. XXXI, pag. 389-410; Milano, 1904).

Con questi documenti, fra i quali si palesano di grande interesse alcuni passi delle narrazioni di Stazio Gadio ancora inedite nell'Archivio di Mantova, il S. illustra e chiarisce alcune notizie sinora incerte sull'attività di quell'ultimo periodo della vita di Leonardo, specialmente sulle ingegnose sue composizioni per le feste del re Francesco: il leone automatico, il simulacro del piacere e del dolore, il simulacro della battaglia di Marignano, ecc.

104. SUIDA (WILHELM), *Maso und Giotto di maestro Stefano*. (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1904, pagine 483-490).

Coll'analisi accurata delle opere di Maso, dal Vasari confuso con Giotto di maestro Stefano e con lo scultore Tommaso di Stefano, sopprime varie attribuzioni sbagliate.

104<sup>bis</sup>. WARBURG A., *Per un quadro fiorentino che manca all'Esposizione dei Primitivi Francesi* (Rivista d'Arte, 1904, II, 5, p. 85-86).

L'A. osserva caratteri oltremontani nel quadro di Benedetto Ghirlandaio conservato a Aigueperse.

105. VIDAL (AUGUSTE), *Un primitif italien à la cathédrale Saint-Cécile d'Albi*. (Bulletin archéol. d. Comité d. trav. hist. a. 1904, pp. 44-46, tav. 1; Paris).

È un dipinto su tavola in forma di trittico, diviso in cinque scomparti, e con la data in basso, scritta press'a poco così: *M. 3. 45. p.<sup>a</sup> Agosti*. Da ciò l'A. deduce l'attribuzione dell'opera a un pittore della scuola di Giotto che avrebbe avuto nome Agosti. Descrive con molta cura il dipinto, ma non dà che congetture sull'incognito artista. (Già il redattore del Bulletin osserva che quella data è espressa in modo da destar molti dubbi sulla sua autenticità; noi non possiamo tacere che le deduzioni trattene dall'A. ci sembrano un bello scherzo di fantasia: originale o no che sia quella scritta, l'interpretazione più ovvia, in mancanza di documenti in contrario, è di leggerci la data 1° agosto 1345 (*prima [die] augusti*) che indicherebbe, come usavasi, il giorno del compimento del quadro. Il quadro è ad ogni modo interessante).

106. WEALE (W. H. JAMES), *Paintings by John van Eyck and Albert Dürer formerly in The Arundel Collection*. (The Burlington Magazine, 1904, vol. VI, pagine 244-249).

Ritratti che ora si trovano, uno nella National Gallery di Londra, l'altro presso il signor H. C. Howard di Greystoke.

107. WEALE, (H. J.), *Popular opinions concerning the Van Eycks*. (The Burlington Magazine, 1904, IV, 26 38).

È generalmente accolto come cosa certa che Uberto e Giovanni van Eyck abbiano lavorato insieme fino al tempo



in cui Giovanni recossi alla Corte di Baviera: Uberto morendo (1426) avrebbe lasciato incompleto il quadro della *Adorazione del Mistico Agnello*, terminato poi, con un lavoro di sei anni, da Giovanni che vi dipinse anche il ritratto proprio e quello del fratello. La fama di Giovanni crebbe a danno di quella del fratello. Ora il Weale cerca di ricostruire la personalità di Uberto van Eyck. Questi, lasciando il proprio fratello, minore di lui di venti anni, dovette da Colonia e Basilea recarsi in Italia, e tornare poi in patria attraverso la Francia, la Spagna e l'Inghilterra: ciò il W. argomenta osservando i particolari dei paesaggi di Uberto nei quali si vedono montagne nevose, logge italiane, statue antiche, alberi del Mezzogiorno, la cattedrale di San Paolo di Londra, notando nelle figure della Vergine e di Giovanni nella *Crocifissione* di Berlino derivazioni dell'arte di Giotto. L'*Adorazione del Mistico Agnello* è da attribuirsi per intero ad Uberto poichè le date conosciute della vita di Giovanni permettono di affermare che questi per compiere l'opera del fratello non potè disporre che di poco tempo, dal 1430 al 1432. L'opera di Giovanni dovette, secondo che l'esame stilistico fa credere, limitarsi alle figure di Adamo e di Eva e ai due sportelli del trittico: essa non eguagliò in bellezza, in espressione, in eleganza le figure dipinte da Uberto.

108. WILPERT (G.), *Di tre pitture recentemente scoperte nella basilica dei Santi Felice e Adauto nel cimitero di Commodilla* (*Nuovo bollettino di archeologia cristiana*, a. X, pag. 161-170 e 3 tavole; Roma, 1904).

Gli scavi eseguiti l'anno scorso nel cimitero di Commodilla presso la via Ostiense hanno avuto un esito fortunato, di cui rende conto ampiamente, il Marucchi per la parte storico-epigrafica, e il Wilpert per la parte artistica, illustrando tre importanti pitture. Una rappresenta la *traditio clavium*, soggetto affatto nuovo nella pittura delle catacombe, e si può ascrivere, al più tardi, al tempo di Giovanni I, tra il 523 e il 526; la seconda, che è da attribuirsi circa alla stessa età, e che è in uno stato di conservazione meraviglioso, raffigura la Vergine in trono con i due santi Felice ed Adauto e la madre di questo; la terza reca l'immagine di San Luca, lavoro di stile inferiore ai precedenti e posteriore di età, cioè del tempo di Costantino Pogonato (668-685).

109. DE WYZEWA (T.), *Fra Angelico au Louvre et la Légende dorée* (*Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1904, pag. 329-340).

A proposito della monografia del Douglas, l'A. riavvicina alla « Leggenda dorata » varie opere di Beato Angelico sostenendo ch'egli si tenne ad essa più fedele di quanto sia stato creduto fino ad ora. Si ferma sul perfezionamento graduale e continuo (non improvviso nè tardo) del Maestro.

110. ZDEKAUER (LODOVICO), *Sano di Pietro e messer Cione di Ravi, conte di Lattain (1470-1473)* (*Arte antica senese*, pag. 140-150, Siena 1904).

In un libro di ricordi, nell'Archivio di Siena, l'A. ha trovato, fra altro, notizia di un quadro eseguito da Sano di Pietro e da Matteo di Giovanni, ad incarico di Cione per l'altare della chiesa di Ravi. Ma il quadro non trovasi più al suo posto originario, ed oggi non se n'ha più notizia.

## Arti minori.

111. ACCASCINA (GINO), *Il libro d'oro della duchessa Bona* (*Il secolo XX*, n. 3, pag. 1045-1056; Milano, 1904).

Riferisce sommariamente le vicende ed i pregi del celebre cimelio, oggi conservato al *British Museum*, offrendo anche discrete riproduzioni di alcune miniature.

112. BACCI (PÈLEO), *Per il furto del 1292 all'altare di San Jacopo in Pistoia*. (Estr. d. *La Difesa*, 32, 16 agosto 1904). Pistoia, Flori, 1904, in-16°, pag. 7).

In confutazione di un articolo del Melani, spiega come era la tavola d'argento che si poneva sopra l'altare; afferma che l'altare fu guasto e rubato nel 1292, negando che questo furto avvenisse per opera di Vanni Fucci il 26 gennaio 1293. Le notizie sono desunte da documenti originali dell'Archivio di Pistoia.

113. BEISSEL (ST.), *Kunstschätze des Aachener Kaiserdomes: Werke der Goldschmiedekunst, Elfenbeinschnitzerei und Textilkunst*. Gladbach, Kühlen, 1904, pag. 12, tav. 35, fol.

Per la brevità del testo questa pubblicazione è quasi da considerarsi un album, che però è splendido sia per le cose che riproduce, sia per l'esecuzione. Il tesoro della cattedrale d'Aquisgrana è straordinariamente ricco d'opere d'arte, specie del periodo che va dagli Ottoni al secolo XVI, ch'è il periodo di maggior grandezza dell'Impero.

114. BOINET (A.), *Notice sur deux manuscrits carolingiens à miniatures exécutés à l'abbaye de Fulda* (*Biblioth. de l'Ec. des chartes*, LXV, pag. 355-363 e 2 tavole; Paris, 1904).

I due manoscritti, contenenti il *liber de Cruce* di Rabano Mauro, appartengono alla Biblioteca d'Amiens e alla Nazionale di Parigi, e sono, come l'A. mostra, della stessa età e probabilmente della stessa mano degli altri due già noti che si conservano alla biblioteca Imperiale di Vienna e alla Vaticana (Cod. Reg. 124). L'A. descrive e paragona le miniature, le quali provengono dalla scuola di Fulda, dei primi del IX secolo.

115. BRAUN (JOS.), *Pluvialschlissen aus dem schatz der Stiftskirche zu Tongern*. (*Zeitschr. für Christliche Kunst*, 1904, pag. 246-251).

Riproduce e illustra alcuni begli oggetti d'orificeria tedesca (sec. XV) che si trovano nella chiesa parrocchiale di Tongern.

116. BRÜNING (ADOLF), *Europäische Porzellan des XVIII Jahrhunderts: Katalog der vom 15 Februar bis 30 April 1904 im Lichthofe des Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin ausgestellten Porzellanen*. Berlin, Renner, 1904, 8° gr. fig., pag. LI, 219, con tavole.

117. BUTTIN (CHARLES), *Une cinquedea aux armes d'Este* (*Musée de la Porte de Hal*). (*Annales de la Soc. d'Arch. de Bruxelles*, t. XVIII, pag. 5-22, 1904).

Rammentate alcune notizie in genere su quella specie di spade italiane che furono volgarmente denominate *cinquedea*, e che erano spesso pregiate per fini lavori di cesello, l'A. ne descrive una che oltre avere la lama riccamente adorna di

figure religiose e di fregi con lo stemma degli Estensi, ha poi sul pomo dell'impugnatura inserita una placchetta d'argento sbalzato raffigurante un busto d'uomo, il quale, secondo quanto vuol dimostrare il B., sarebbe Carlo V. Singolarità dovuta però, a parere dell'A., all'opera di un falsario, poichè l'arma dovrebbe essere appartenuta ad Alfonso III duca di Modena (verso il 1629).

118. DALTON (O. M.), *On a carved Ivory Pyx in the British Museum*, (*Archaeologia*, v. 58, pag. 429-436, 1 tav. e 4 fig.; London, 1903).

Descrive una specie di pisside ove l'artista ha figurato la liberazione d'un indemoniato, e su cui molto è stato discusso per determinarne l'età e la scuola artistica. Il D., dall'esame dell'oggetto deduce che sia lavoro eseguito nella valle centrale del Reno verso il decimo secolo, pur ammettendo la probabilità che l'artista abbia avuto a modello un lavoro della Siria del sesto o settimo secolo.

119. DOLCETTI (GIOVANNI), *Cenni storici sulla Scuola dei Tira e Battioro, ora gabinetto artistico A. Carver, a S. Stae-Venezia*, (Venezia, Callegari e Salvagno, 1905, 16°, pag. 59, fig.).

Notizie sulla corporazione, sulla costruzione dell'edificio (1711), e sulle sue vicende posteriori.

120. EGERTON OF TATTON, *Medals of the Italian renaissance in the Medici collection*, (*Monthly Review*, 51, dec.).

121. GELLI (J.) e MORETTI (G.), *Gli armadori milanesi*, Milano, Hoepli, 1903, in-4°, pag. 117, con LVI tavole.

Gli autori si propongono di porre in rilievo l'importanza che ebbero in Milano la fabbricazione e il commercio delle armi e delle armature, dal Quattrocento al Seicento. Attenendosi alla cronologia dei documenti rintracciati nell'archivio storico civico (San Carpofo), e nell'Archivio di Stato di Milano, cercano di ricostruire la storia di questa industria fiorentissima e degli eccellenti artefici dei quali ci pervenne notizia, soprattutto delle due maggiori famiglie che raggiunsero grandissimo lustro in quell'arte: i Negroni da Ello, detti i Missaglia ed i Negrioli pure da Ello (provincia di Como). Sulla scorta dei documenti ricostruiscono l'esistenza di queste due celebri famiglie, imparentate fra loro, ma distinte l'una dall'altra. Alle notizie sui principali loro componenti aggiungono l'albero genealogico di ambedue le famiglie, ed alcuni importanti dati storici ed artistici sulla casa abitata dai Missaglia, recentemente identificata in via Spadari a Milano.

122. LUSINI (VITTORIO), *Dell'arte del legname innanzi al suo stalulo del 1426 (Arte antica senese, pagine 185-246, con figure; Siena, 1904)*.

L'arte del legname, cioè dell'intaglio e della tarsia, ebbe

a Siena numerosi e cospicui artefici anche anteriormente a fiorire di Jacopo della Quercia, da Manuello de' Ranieri che lavorò al coro del Duomo (1259) a Vanni di Tura dell'Ammannato, capomastro del coro di Orvieto († 1340), da Mariano Romanelli, Barna di Turino, Francesco del Tonghio, che lavorarono agli stalli del coro del Duomo nella seconda metà del Trecento, a Pietro di Lando, a Lodovico di Magno, ad Andreuccio di Bartolomeo, che in quel tempo stesso operavano fuori di patria, (a Fiesole, a Recanati, a Pisa, ecc.) e al valoroso Domenico di Niccolò, autore del coro della cappella di Palazzo (1415-1428). Alle molte notizie che ha raccolte sugli artefici, il L. fa seguire il testo degli statuti del 1426, e poi l'elenco dei maestri che operarono anteriormente a quell'anno.

123. A. A., *Marziano da Tortona, telletterato e miniatore del Rinascimento* (Conferenza) (*Bollettino per la Società per gli studi di storia d'economia e d'arte nel tortonese*, fasc. IV, pag. 27-59, 1 tavola; Tortona, 1904).

Marziano da Tortona, is tutore e segretario di Filippo Maria Visconti, è ricordato come miniatore soprattutto per un mazzo di carte di tarocchi ch'egli eseguì pel duca e che da alcuni si vogliono riconoscere in quelli oggi posseduti dai Visconti di Modrone, mentre l'A. afferma tale identificazione non essere giustamente fondata.

124. MAZZATINTI (G.), *Un orefice forlivese del secolo XI: Arredi del tempio Malatestiano nel 1476*, (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, 1904, 4-6).

Pubblica documenti su opere eseguite dall'orefice maestro Bartholomeo di maestro Pace; e un inventario compilato nell'anno 1476 di tutti i libri e paramenti esistenti nella sagrestia del vescovado di Rimini.

125. PETIT-DELCHET (MAX), *Les visions de Saint-Jean dans trois Apocalypses manuscrites à figures du XI<sup>e</sup> siècle. (Le moyen âge, t. VIII, pag. 385-400, tav. 2; Paris, 1904)*.

A proposito dei manoscritti miniati che avrebbero ispirato Giovanni di Bruges nella composizione dei cartoni per le tappezzerie della cattedrale d'Angers, l'A., dopo aver ricordato l'Apocalissi della biblioteca di Caen (oggi alla Bibl. Nat. f. fr., n. 403) a cui in gran parte avrebbe attinto quell'artista, si propone di descrivere tre altri codici, ma si limita qui al n. 1378 del Museo Condé a Chantilly (prima metà del sec. XV). Dà una descrizione sommaria delle 84 miniature che questo contiene, notando qualche somiglianza con opere di pittura, come ad es., per la rappresentazione della Grande Prostituta, che sembragli ispirata dall'affresco di Lorenzo Costa nella cappella di San Giacomo Maggiore a Bologna.

---

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

---

Roma. Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45.



# I SEGUACI DEL FRANCIA E DEL COSTA

## IN BOLOGNA



CONCLUDENDO il racconto della vita di Lorenzo Costa<sup>1</sup> il Malvasia discorre della numerosa scuola del Francia, e fra i 220 nomi di scolari, che egli trovò nel libro-giornale di questo maestro, nomina i seguenti: « un Zouano da Milan, un Francesco Bandinello, Gio. Borghesi da Messina, Geminiano da Modena, Bartolomeo da Forlì, Zuan Maria da Castelfranco, Zuan Emili da Modena, Zuan da Pavia, Allessandro da Carpi, Nicola Pirogentili da Città di Castello, Nicoluccio Calabrese, Lodovico da Parma, Gio. da San Giovanni; senza li tanti Bolognesi: Tric Trac, Zanobio, il Panigo, Guido Rugieri, Virgilio Baran, il Zardo, il Bucchini, Lorenzo Gandolfi, Francesco Palmieri, Giacomo di Russi, Annibal dall'Er, & altri senza fine... » (*Felsina Pittrice*, M. DC. LXXVIII, I, pagina 60). Egli poteva qui nominare anche Timoteo della Vite, Chiodarolo, Bagnacavallo, Innocenzo da Imola, Mastro Biagio, Cotignola, gli Aspertini, Marc'Antonio Raimondi, Giacomo, Giuliano e Giambattista Francia; ma essi non si trovano in questa lista.<sup>2</sup>

Degli scolari rappresentati a Bologna ricorderò prima quelli che subirono l'influsso del Francia, e poi quelli che subirono l'influsso del Costa.

Il più notevole fra i primi è certamente Timoteo Vite. Dal libro-giornale del Francia, il Malvasia cita quanto segue:

« Sotto il 1490:

« A di 8 Luglio. Timoteo Vite da Urbino preso in nostra bottega il primo anno senza niente, per el secondo a razione di sedici Fiorini a ogni trimestre & al terzo & altri seguenti a fatture, e in sua libertà l'andare e lo stare così d'accordo.

« Sotto il 1491:

« A di 2 Settembre. Fatti i conti, e saldato con Timoteo Vite da Urbino di commune concordia, vole fare il pictore, e però posto su lo Salone co' gl'altri discepoli.

« Sotto il 1495:

« A di 4 Aprile, partito il mio caro Timoteo, che Dio le dia ogni bene e fortuna ».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Michelangelo Biondo dice del Costa ch'egli era « il migliore maestro fra pittori di colorire ovvero di dar colori che fussono a quei tempi ». (*Della nobilissima pittura*, ecc., 1549). Confronta ADOLFO VENTURI, *La pittura bolognese, nel secolo XV*, in *Archivio sto-*

*rico dell'Arte*, III, pag. 281.

<sup>2</sup> Cfr. il già citato importante studio del Venturi, pag. 294.

<sup>3</sup> Op. cit., pag. 55.

Da queste espressive notizie noi veniamo a conoscere che Timoteo dall'8 luglio 1490 fino al 4 aprile 1495 restò nella bottega del Francia, e che da principio imparò non la pittura, ma sì la oreficeria. Noi ne riceviamo l'impressione delle buone, anzi affettuose relazioni fra maestro e scolaro, e singolarmente ci commove la benedizione paterna ricordata nel libro, colla quale il maestro congeda il suo caro Timoteo.

Non esistono quadri di Timoteo che si possano dimostrare del suo periodo bolognese.<sup>1</sup> Il primo quadro che, secondo il Vasari, egli ventiseienne (?) dipinse dopo il suo ritorno da Bologna, è quello a tempera commesso dalla famiglia Spaccioli: la Madonna in trono coi Santi Crescenzo e Vitale, ora conservato nella Galleria di Brera. Che ad ogni modo questo quadro appartenga agli ultimi tempi della sua giovinezza, mi pare che risulti dal fatto che esso, mentre nel suo complesso è informato alla maniera del Francia, tuttavia presenta la figura di San Crescenzo, la quale porta anche una traccia della maniera di Lorenzo Costa, che ebbe tanta influenza su tutti gli scolari del Francia. Negli altri suoi quadri sarebbe, secondo me, difficile scoprire chiaramente elementi derivanti dal Costa. L'espressione d'innocenza e di mansuetudine, così piena di grazia raffaellesca, che caratterizza la figura di San Vitale, non è estranea alle opere giovanili del Francia. Tuttavia questa espressione si accentua ancor più presso lo scolaro, e riceve qualche cosa di così singolarmente sincero e commovente che si potrebbe a ragione dubitare se l'artista, abbastanza mediocre per ciò che riguarda il resto, il colorito, il paesaggio, le forme, i panneggiamenti, abbia potuto trarre da sè stesso o creare un tipo così seducente ed in parte nuovo. Fu creduto miglior consiglio cercarne, come fa il Vasari, il creatore in Raffaello, senza prendere in considerazione la notevole differenza d'età dei due artisti. Fu notoriamente il Morelli che con argomenti non trascurabili tentò di invertire le relazioni fra i due artisti antecedentemente ammesse. Oltrepasserebbe i limiti di questa trattazione ricercare il pro e il contro di tal questione.

Di Timoteo si trova a Bologna un'opera sola. Essa deve però essere messa nel numero delle sue migliori. Rappresenta Maria Maddalena colle mani giunte, nel davanti d'una spelunca. A stento si riconosce in questa innocente figura giovanile la peccatrice penitente. Il suo corpo delicato è avvolto in una pelle d'orso e sopra di essa ella porta strettamente aderente un mantello rosso-porpora. La bionda capigliatura discende in ricche ciocche sopra le spalle. Il quadro venne dipinto verso il 1508 per incarico dato da Ludovico Amaduzzi per la cappella di San Cipriano da lui fondata nel Duomo di Urbino. Il paesaggio colla spelunca ricorda ancora Giovanni Santi che verso quell'epoca era già morto da lungo tempo. Il tipo della testa invece ricorda i primi tempi di Raffaello, benchè questi avesse trasformato il viso rotondo in un nobile ovale. Ai piedi delle sante, sopra un libro azzurro, si trova il vaso dei profumi. A sinistra pende da un'asticciuola una tavola colla seguente iscrizione:

D. OP. ET MA. MALO. AMATVTIVS. ARCHIP. SCI CIPRI - DICA -

Questo quadro è forse l'opera più perfetta del Vite e in essa la sua personale maniera si mostra nel modo più schietto, e le sue debolezze appaiono nel minor grado.

Alquanto anteriore dovrebbe essere la grande Annunciazione (n. 195) della Galleria di Brera a Milano, poichè essa mostra le consonanze col Francia in grado ancor più alto. Così Timoteo ideò l'Annunciazione alla stessa maniera usata dal Francia nei due quadri della Pinacoteca di Bologna, cioè soltanto come quadro di devozione e non come una rappresentazione mistico-storica.<sup>2</sup> Tra Giovanni Battista e San Sebastiano sta Maria colle mani giunte, la soave testa leggermente inclinata da un lato, come già ascoltasce le parole dell'angelo che dalla destra, con mossa impetuosa, s'avanza verso di lei, accennando nel suo volo al bambino Gesù non ancora nato, che appare in un'azzurra aureola colla sacra colomba

<sup>1</sup> Doveva essere la Trinità della chiesa dei Cappuccini a Milano.

<sup>2</sup> Confronta il mio articolo: LORENZO COSTA und

FRANCESCO FRANCIA nel *Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1899.



che vola sotto ai suoi piedi. Timoteo qui si dimostra un maestro pieno di sentimenti delicati, ma fiacco come artista. La soave, innocente e buona espressione di Maria, quella pia e compunta delle altre figure non ci possono fare completamente dimenticare il trattamento negligente e superficiale dei drappaggi e del paesaggio. Il colorito è in complesso luminoso, chiaro e gaio. Sembra però che manchi del tutto all'artista l'attitudine ai delicati trapassi, alle tinte finemente variate e alla profonda e piena armonia dei colori. Si deve però anche considerare che il quadro fu non poco restaurato. Proviene da San Bernardino degli Osservanti nelle vicinanze d'Urbino.

Un capolavoro di Timoteo si trova nella sacrestia del Duomo di Urbino. È un'opera degli ultimi suoi tempi: Santa Maddalena davanti a Cristo risorto, in compagnia dei Santi Michele ed Antonio, abate di Cagli. Altri suoi quadri si trovano nelle Gallerie di Brescia e di Urbino, nel Duomo di Gubbio. In tutto sono assai poche le opere che di lui ci pervennero. Nel suo libro: *Le opere di maestri italiani*, ecc., pag. 352 e seg., il Morelli nomina undici quadri. A questa cifra se ne devono tuttavia sottrarre tre:

1. Il piatto di maiolica con rappresentazioni tratte dalle Metamorfosi d'Ovidio nel Museo Correr a Venezia.<sup>1</sup>

2. Apollo e Marsia, ora nella Galleria del Louvre, più tardi attribuito dallo stesso Morelli al giovane Perugino.

3. Santa Margherita, ora nella Galleria Morelli a Bergamo. Opera di bottega.

Nella seconda edizione della sua opera critica egli ricorda inoltre una serie di strette e piccole tavole colle muse ed Apollo. Tanto questo, quanto una delle muse, fanno a ragione pensare a Timoteo. A torto invece, il Morelli ascrive le altre muse a vari fiacchi scolari di Giovanni Santi. Il confronto con la Visitazione di Maria ad Elisabetta in Santa Maria Nuova a Fano mostra tuttavia a sufficienza che qui si tratta di opere originali di Giovanni Santi.

Oltre gli otto disegni di questo maestro ricordati dal Morelli (*Kunstkritische Studien*, III, pag. 232), dei quali uno solo negli Uffizi, posso attribuirgli anche i seguenti che tutti si trovano nella raccolta degli Uffizi sotto il nome di Raffaello:

Cornice 260, n. 498. Maria col Bambino, Disegno a penna su carta rossiccia.

Cornice 261, n. 531. Giovane che porta un vaso. Matita nera con lumi bianchi.

Cornice 261, n. 1205. Giovane nudo.

Sarebbe ancora da ricordare:

Cornice 281, n. 1440, attribuito alla scuola ferrarese. La Pietà in un ampio paesaggio. A penna. Copia d'un genuino disegno di Timoteo nell'Albertina.

Degli altri artisti di questa scuola, che furono personalmente influenzati dal Francia, nominerò Jacopo Boateri, del quale si trova una Sacra Famiglia firmata nella Galleria Pitti (n. 362), e del quale s'incontra qua e là la mano nei quadri attribuiti al Francia. Tuttavia devono essere di preferenza ricordati i suoi figli Giacomo e Giulio, dei quali nella Pinacoteca di Bologna ci è conservata una intera serie di opere. La migliore di queste potrebbe essere la Santa Conversazione (n. 84) che è attribuita a Giacomo e Giulio insieme. Maria si è soffermata in un paesaggio bello, ricco e molto dettagliato nel lontano. Il bambino Gesù riposa nudo sul grembo di lei e con la sua piccola mano afferra la croce che il piccolo Giovanni gli tiene innanzi. A lato di Maria ci si presentano i Santi Bernardino da Siena e Francesco, mentre sul davanti, a destra, un Santo vestito di corazza solleva una grande bandiera spiegata (secondo il catalogo San Giorgio; ma piuttosto San Maurizio), e a sinistra sta San Sebastiano legato a un albero. Il Santo vestito d'armatura ricorda il quadro coi tre santi di Giacomo, ora a Brera, il quale ne fu anche certamente il principale creatore. Il colorito è splendente e forte, ma freddo. Gli insignificanti tipi di Maria e dei santi hanno qualche cosa del padre, ma sono ancora molto compenetrati dalla maniera in parte dei Veneziani,

<sup>1</sup> Vedi l'articolo dell'autore: *Die Gemäldegalerie in Museo Correr, in Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1895.

in parte dei Ferraresi contemporanei, specialmente di Dosso Dossi. Il giovane angelo e il paesaggio sono le cose migliori del quadro. Questo è del 1526.

Nel quadro n. 87 sono rappresentate sei giovani monache, che sotto la protezione dei Santi Francesco, Caterina da Siena, Pietro e Maddalena pregano in ginocchio Maria che tiene il Bambino. Il quadro dalle tinte sbiadite s'accosta specialmente per ciò che riguarda il tipo di Maria, alla maniera del Francia. È attribuito al solo Giacomo.

Nel quadro d'altare n. 86 col santo vescovo Frediano circondato dall'apostolo Giacomo e da molti santi si fa già maggiormente sentire l'influsso della scuola romana. I panneggi mostrano pieghe scultorie, il colorito ha una freddezza metallica. Il quadro vien considerato nella Galleria come lavoro comune dei due fratelli.<sup>1</sup>

Di Giulio Francia non si conosce, che io sappia, alcun quadro firmato. Si suppone perciò che abbia di preferenza lavorato nel coadiuvare il padre Francesco e il fratello Giacomo.

Opere giovanili di Giacomo, nelle quali i suoi tipi portano l'impronta dell'ultima maniera del padre, si trovano in Santa Cristina a Bologna e in San Giovanni a Parma. Anche nella Galleria di Berlino ci sono molte opere giovanili del maestro. Il grande quadro dell'Annunciazione in quella Galleria potrebbe essere un'opera comune dei due fratelli. Una fiacca Madonna dell'Accademia di Venezia appartiene (se non è una copia od imitazione) alla sua giovinezza. La più bella opera di Giacomo sarebbe, a parer mio, la lunetta raramente ricordata nella prima cappella a destra di San Petronio a Bologna: Dio Padre appare in mezzo ad angeli che volano, mentre di sotto salgono altri angeli che suonano violini. Visi pieni di vita. Fine euritmia delle linee. È pure un'opera giovanile.<sup>2</sup> Nella raccolta degli Uffizi è anche attribuito a Giacomo un disegno a matita rossa rappresentante S. Francesco (cornice 366, n. 1451).

Bart. Ramenghi, detto Bagnacavallo, come pure Francesco Francucci, detto Franc. da Imola, sono ricordati quali scolari del Francia. Sulle opere giovanili di questi due dovrebbe aver influito personalmente il Francia e non il Costa. Ad ogni modo l'influsso del maestro andò nel primo ben presto perduto. Bagnacavallo divenne un eclettico. La maniera e i modi delle più diverse maniere si rispecchiano nelle sue opere. Nella sua Sacra Famiglia, n. 133, nella Pinacoteca, i tipi insignificanti ricordano in parte la scuola romana (Maria col Bambino), in parte Paris Bordone, che ci è pur ricordato dalle pieghe brevemente ondulate e serpeggianti, e dal paesaggio verde-giallognolo. Il colorito, col suo forte giallo-arancio, i suoi splendenti rossi e verdi, è del resto in generale ferrarese, e ricorda il Dosso ed il Garofalo. Nel quadro giovanile con la Crocefissione, nella sacrestia di San Pietro, le figure hanno lineamenti stirati, labbra rialzate ed una espressione leziosa. Al contrario il paesaggio è ricco e bello. Anche nella Misericordia si trova un quadro veramente buono (1<sup>a</sup> cappella a sinistra). In San Michele in Bosco egli ha fatta una variazione molto infelice della Trasfigurazione di Raffaello. Assai meglio gli sono riuscite le figure sole, nella sacrestia. Il Bagnacavallo è pur rappresentato da dipinti nelle Gallerie di Berlino (n. 238) e di Dresda. La Presentazione nel Tempio, che nel Louvre gli è attribuita, è invece, come già notò il Morelli, di Giulio Romano. Dei suoi disegni se ne trovano parecchi genuini e belli, parte a matita rossa e parte a penna, negli Uffizi. Anche nella Galleria nazionale di Budapest abbiamo un bel disegno a penna acquarellato, raffigurante un uomo, due sante e un angelo.

Innocenzo Francucci da Imola fu dapprima scolaro di Mariotto Albertinelli. Nel libro-giornale del Francia il Malvasia trovò intorno a lui la seguente notizia: « 1508. Allì 7 di maggio preso in mia scola Nocentio Francucio Imolese ad istanza del Felecini e del Gombuti.<sup>3</sup> Verso questo tempo Lorenzo Costa lasciò Bologna per recarsi a Mantova e l'influsso

<sup>1</sup> Secondo il Malvasia il quadro originariamente si trovava nella cappella Zagnoni in Santa Maria delle Grazie. Egli lo dice una eccellente opera di Giacomo. Op. cit., I, 57.

<sup>2</sup> Del figlio di Giacomo, Giambattista Francia, pittore assai mediocre, il Lanzi ricorda un quadro in San Rocco.

<sup>3</sup> Op. cit., pag. 146.





Timoteo Viti: La Maddalena. Bologna, Pinacoteca  
(Fotografia Alinari)

ferrarese-bolognese, visibile nelle prime opere di Innocenzo, deriva dal Francia. La sua più antica opera in Bologna è certo la Madonna della Misericordia, sotto il cui manto tenuto aperto da due angeli è inginocchiata una schiera di devoti. Il colorito freddo ed inarmonico è poco espressivo, e già si manifesta il verde, che ha una parte così importante presso l'Imolese. Gli insignificanti tipi del viso ricordano meno il Francia che gli artisti fiorentini, come l'Albertinelli, il Granacci o Michele di Ridolfo Ghirlandaio. Il quadro n. 90, nel quale Maria col Bambino e Santa Elisabetta col piccolo Giovanni stretti gli uni agli altri seggono a colloquio, piace soprattutto pei ritratti dei due fondatori appartenenti alla famiglia Felicini, marito e moglie, vestiti a lutto, ambedue giovani. Maria e i due fanciulli qui mostrano di già il tipo raffaellesco. La sua opera più notevole e maggiormente piena di slancio che si trovi nella Galleria, resta nondimeno la Madonna in trono nelle nubi, n. 292. Quattro angioletti, toccando strumenti musicali, le volano intorno rapidamente. Di sotto fra i Santi Pietro e Felice, San Michele coll'ali spiegate si precipita sullo spirito del male. Il quadro, al quale non si può negare un grande effetto decorativo, manca d'ogni traccia d'originalità. I motivi, i tipi dei visi, gli atteggiamenti, tutto appartiene a Raffaello, ma tutto è ripetuto qui in modo esagerato. Il colorito ha vita e splendore, ma è screziato e senza armonia. Nel suo grande quadro d'altare in San Giacomo Maggiore dell'anno 1536, del resto potente, la mancanza d'armonia nelle tinte è ancora più visibile. La tinta chiara verde-erba, preferita dal pittore, domina qui in modo stridente tutte le altre tinte. Un'altra particolarità d'Innocenzo da Imola, ch'egli ha comune con la scuola di Vercelli, sono i dispiegati baldacchini di stoffa, così frequenti nei suoi dipinti, tenuti da putti distesi sopra il capo della Madonna. Altri suoi quadri sono in San Salvatore e in Santa Maria dei Servi. Nella galleria di Berlino una Madonna con santi sotto il n. 280.

Non mi soffermerò intorno a Biagio Pupini, che dal Malvasia è pure indicato come scolaro del Francia. Egli fu un artista pesante, un coloritore di mestiere, appena sufficiente a soddisfare i bisogni della chiesa d'un villaggio.<sup>1</sup>

Più interessante è Gerolamo Marchesi di Cotignola, che nei suoi primi tempi mostra di derivare in parte dal Francia, in parte dal Zaganelli, e più tardi, come l'Imola e il Bagnacavallo, soggiacque al potente influsso della scuola romana. Lo Sposalizio di Maria nella Pinacoteca di Bologna (n. 108) appartiene di già al suo tempo posteriore. È sovraccarico di figure ed è manierato. Tanto nell'aggruppamento a scala delle figure, quanto nella forma dei tipi si fa sentire l'influsso della scuola romana. In alto, un gruppo di angioletti porta la santa colomba (come se le ali di questa fossero paralizzate). Altri scendono a volo con corone di fiori nelle mani. Il colorito è freddo, pesante, variegato e senza vita. Predominano i toni giallognoli. Della stessa epoca dovrebbe essere il quadro d'altare, n. 278. Sopra un alto trono, sotto un verde baldacchino che due angeli si gettano l'un l'altro, Maria con fervore stringe e bacia il bambino Gesù. Davanti al trono, in posa tranquilla, Francesco e Bernardino da Siena, e fra i due, è seduto il piccolo Giovanni che sostiene la croce. I tipi, specialmente quelli di Maria e del Bambino, ricordano la scuola. L'esagerazione nella mossa appassionata della madre dà già l'impressione del manierismo. Molto anteriore pare a me la Predella, n. 288,<sup>2</sup> con l'apparizione dell'angelo a Giuseppe,<sup>3</sup> la Natività di Cristo e la Fuga in Egitto. Questi quadri dimostrano facilità scorrevole di narrazione, mosse esagerate e violenti e, in paragone dei lavori posteriori, un'impressionante ingenuità nella rappresentazione. La Vergine che, intenta a leggere sta seduta in un'attitudine negligente, ma nello stesso tempo nobile, anzi maestosa, è una imitazione di simili antiche rappresentazioni. Il bruno paesaggio, schizzato alla leggera, è pieno di freschezza. Nel colorito, più armonico che nello

<sup>1</sup> Di lui sono nella Pinacoteca di Bologna una Natività di Cristo e una Madonna in trono in mezzo a quattro santi. Molto migliore è il suo quadro in San Giacomo Maggiore.

<sup>2</sup> Non appartenenti dunque allo Sposalizio di Maria come Crowe e Cavalcaselle suppongono.

<sup>3</sup> Non l'Annunciazione, come il catalogo e Crowe e Cavalcaselle asseriscono.





Bagnacavallo: Sacra Famiglia. Bologna, Pinacoteca  
(Fotografia Alinari)

Sposalizio, ritornano ancora, e nel modo più spiccato, i toni gialli. Nella galleria di Berlino si trova un quadro del maestro: la Consegna della regola dell'ordine di San Bernardino, dell'anno 1526. A Budapest un quadro firmato.

Passo ora agli artisti della scuola Costa-Francia, lo stile dei quali ha ricevuto la sua impronta principale dal Costa.

Non mi soffermerò a lungo su Giovanni Battista Chiodarolo o su Cesare Tamaroccio. Ambedue sono da considerarsi come imitatori del Costa, senza che avessero una individualità troppo spiccata. L'Adorazione del bambino Gesù, n. 60, attribuita al Chiodarolo, appare interamente dominata dall'influsso del Costa. Ma nulla, sul fondamento di questo quadro molto danneggiato, possiamo sentenziare del maestro. Molto migliore egli ci appare nella cappella di Santa Cecilia, alla decorazione della quale egli, sotto la guida del Costa e del Francia, prese parte insieme col Tamaroccio e con i fratelli Aspertini. Gli toccarono le rappresentazioni di Santa Cecilia davanti al proconsole<sup>1</sup> e di Santa Cecilia e San Valeriano incoronati da un angelo. Esse ricordano specialmente il Costa, benchè vi si trovino pure consonanze col Francia. Belli gli angeli, profonde e splendenti le tinte.

Si fu lungamente all'oscuro intorno all'esistenza del Tamaroccio, finchè nel museo Poldi-Pezzoli si trovò una piccola ed insignificante Madonna che porta intero il suo nome. I suoi affreschi nella cappella di Santa Cecilia furono da Crowe e Cavalcaselle a torto attribuiti a Giacomo Francia. Il battesimo di Valeriano, il martirio di Santa Cecilia mostrano un carattere umbro. Il paesaggio è molto attraente.<sup>2</sup>

Di gran lunga più interessanti tra questi imitatori del Costa sono i fratelli Aspertini. Di questi però è solamente preso in considerazione soltanto Amico, poichè le opere e la vita del fratello Guido giacciono nell'oscurità. Il Vasari lo ricorda nella vita di Bartolomeo da Bagnacavallo come «uomo capriccioso e di bizzarro cervello, come sono anco pazze, per dir così, e capricciose le figure da lui fatte per tutta Italia e particolarmente in Bologna, dove dimorò il più del tempo».<sup>3</sup> Amico era figlio di Giovannantonio Aspertini, che fu pure pittore. Nacque verso il 1475, sposò verso il 1530 Smeralda Abati e fece il 3 novembre 1552 il suo testamento.<sup>4</sup> Amico Aspertini deve aver pure lavorato nella bottega Costa-Francia e deve avervi usufruito specialmente degli insegnamenti del Costa. Tuttavia la sua maniera artistica non si può spiegare nè da quella sola del Costa o da quella sola del Francia. Egli ricevette altrove i primi impulsi all'arte sua. Egli studiò certo diligentemente gli affreschi di Ercole Roberti nella cappella Garganelli in San Pietro. Forse anche i Zaganelli di Cotignola esercitarono su di lui il loro influsso. Più tardi anche Timoteo Vite potrebbe aver influito su di lui; anzi qualche volta vien fatto di ricordarlo a proposito dei suoi affreschi del soffitto del Giannicola di Perugia. Per formarsi un giusto concetto di questo artista più bizzarro che originale bisogna studiarlo ne' suoi affreschi di San Frediano a Lucca. Tuttavia egli è rappresentato anche a Bologna da parecchie opere importanti. Il quadro più antico che in generale di lui possediamo potrebbe essere la grande Adorazione del bambino Gesù, n. 9, nella pinacoteca. Egli stesso lo chiama il suo tirocinio. Davanti a una fantastica costruzione a mo' di tabernacolo, adorna di alto-rilievi dipinti, (lo Sposalizio e in alto la Incoronazione di Maria, sulla quale volteggiano cinque putti) si vede la Vergine che adora inginocchiata il Bambino. Sul davanti i due fondatori e nella mezza luna i Santi Giorgio, Francesco, Giovanni Battista, Gerolamo, Eustacchio e Sebastiano. Nello sfondo si distende un ampio paesaggio che in parte (per esempio nella forma degli alberi con le frondi rade) ricorda il Costa; tuttavia differisce da lui nella configurazione del suolo. I visi volgari con le fronti grandi e piatte, i nasi piccoli,

<sup>1</sup> Negli Uffizi, sotto il n. 166, si trova un disegno a penna per il quadro.

<sup>2</sup> Il Morelli gli attribuisce inoltre un affresco nella chiesa della Misericordia a Bologna. *Italian Painters*, London, 1892, pag. 221. Una Madonna con santi nella

galleria di Bergamo e una Sant'Elena a Hampton Court potrebbero pure essere opere sue.

<sup>3</sup> Edizione Milanese, V, pag. 179.

<sup>4</sup> GUALANDI, *Memorie di Belle Arti*, III, 178.



i lineamenti raggrinziti ricordano decisamente il Cotignola. Al contrario, la svelta figura del giovane Eustacchio, nel suo atteggiamento un po' ricercato, ma attraentissimo e nei suoi amabili lineamenti infantili tiene molto della maniera umbra di Fiorenzo di Lorenzo, del Pintoricchio, ecc. Il San Sebastiano nudo è invece più veneziano e somiglia già al San Seba-



Amico Aspertini: San Frediano che dirige la deviazione del fiume Serchio  
Lucca. Chiesa di San Frediano — (Fotografia Alinari)

stiano nudo del quadro d'altare della galleria del Vaticano dipinto molto tempo dopo dal Tiziano. Come, secondo il Vasari, il nostro Amico «andò per tutta Italia disegnando e ritraendo ogni cosa di pitture e rilievi, e così le buone come le cattive»,<sup>1</sup> così egli accolse in sé qualche cosa di tutti i possibili indirizzi artistici e sostituì la mancanza di originalità con la bizzaria. Il Malvasia, dimostrandoglisi alquanto più benevolo, lo dice «un huomo capriccioso e fantastico che alla maniera di nessuno mai volle soggettarsi, studiando bensì da tutti e le

<sup>1</sup> Edizione Milanese, V, 181.

più belle cose ne' suoi viaggi per tutta l'Italia disegnando in un certo vacchettino », ecc.<sup>1</sup> Per non somigliare ad alcuno, Amico imitò da ogni parte. Egli ha trasformato nella sua maniera personale e fuso coloristicamente le più diverse impressioni, e ha impresso a tutto ciò che rubacchiava il suggello del suo spirito bizzarro, cosicchè egli appare più originale di quello che è, e persino di qualche artista molto più indipendente di lui.

Il colorito nella Adorazione, per quanto ora si può giudicare, appare dominato da un intenso tono rosso-granato che nelle ombre delle carni diventa fuliginoso. Il quadro ebbe a subire molti restauri e si trova ora in uno stato abbastanza deplorabile. D'uno dei restauri ci dà notizia il quadro stesso. Una iscrizione dice: AMICVS . FECIT . RESTAVRATA . ANNO DNI 1594. Sopra un cartellino il giovane autore lasciò scritto: *Amici pictoris bononiensi Tirocinium*.

L'Adorazione dei Magi, n. 9, fu prima attribuita a Giulio, ma la sua concordanza col *Tirocinium* è così grande che l'attribuzione ad Amico appare pienamente giustificata. Se io non m'inganno anche Marco Palmezzano di Forlì dovrebbe avere influito sopra questo quadro. Si osservi specialmente il re in piedi con abito azzurro-verde, San Giuseppe e la configurazione del paesaggio. Maria ha lo stesso tipo di viso piatto del quadro precedente. Anche qui tinte intensamente rosse ed aranciate di splendore veneziano. I rottami di colonne e capitelli dispersi sul suolo testimoniano degli studi sull'antico e della passione del disegno di Amico, al che accenna anche Giovanni Achillini nel suo *Viridario* scrivendo:

. . . . . con tratti e botte  
Tutto il campo empie con le sue anticaglie  
Retratte dentro alle romane grotte  
Bizar più che rovescio di medaglie.<sup>2</sup>

Nella cappella di Santa Cecilia, Amico dipinse i due primi affreschi a destra e a sinistra: il supplizio e la sepoltura dei Santi Tiburzio e Valeriano. Essi sono, benchè molto danneggiati, più chiari e più belli dei suoi quadri ad olio. I tipi soavi, infantili ed amabili ricordano ancor più Fiorenzo di Lorenzo e il Pintoricchio che Lorenzo Costa. Soprattutto nella sepoltura dei santi, disgraziatamente assai male conservata, si rivelano per mezzo di molti dettagli i suoi diligenti studi sulle antichità romane. Vi si mostrano pure consonanze ombre. Ma io non mi tratterrò a lungo intorno a questi affreschi; rimando il lettore al sopra ricordato studio del Venturi, come pure all'articolo sulla cappella di Santa Cecilia di Gustavo Frizzoni.<sup>3</sup>

I capolavori dell'Aspertini si trovano a Lucca. Quando Pasquino Cenami, priore della chiesa di San Frediano a Lucca, ebbe compiuta nel 1506 la costruzione della sua cappella in quella chiesa, diede al nostro Aspertini l'incarico di adornarla di affreschi. Le sue opere lucchesi possono quindi considerarsi come una continuazione degli affreschi dipinti nel 1506 nella cappella di Santa Cecilia e mostrano infatti anche una composizione molto affine. Nelle volte a crociera del soffitto stanno i quattro profeti: Elia, Ezechiele, Geremia e Isaia, come pure quattro Sibille ed in alto, nel mezzo, in una mandorla, il Padre Eterno benedicente, circondato da angeli. Nelle lunette, il seppellimento di Cristo, il giudizio universale e la fondazione dell'ordine di Sant'Agostino. Infine, gli affreschi principali sulle pareti rappresentano: un miracolo del santo vescovo Frediano, la nascita di Cristo, il battesimo di Sant'Agostino per opera di Sant'Ambrogio e la leggenda del Santo Crocifisso, detto « il volto santo di Lucca ». Noi troviamo in alcuni di questi affreschi la stessa esagerazione e la stessa agitazione smodata delle figure che vediamo negli affreschi di Filippino Lippi nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella a Firenze. Amico Aspertini occupa nella scuola bolognese primitiva

<sup>1</sup> MALVASIA, Op. cit., pag. 141.

Maggiori Notizie presso il MALVASIA, op. cit., pag. 145.

<sup>2</sup> Da A. Venturi. Vedi il suo geniale articolo sopra il nostro maestro. *Archivio storico dell'Arte*, IV, 250.

<sup>3</sup> *Arte Italiana nel Rinascimento*, come pure il periodico *Il Buonarroti*, 1876.



l'identico posto che occupa Filippino in quella fiorentina. Anche in questo incontriamo specialmente nei suoi ultimi tempi, molta esagerazione e molta bizzarria congiunta a poca originalità. Il Vasari narra come Amico dipingesse in « San Friano una capella con strane e bizzarre fantasie » e aggiunge: « E per vero dire, questa fu delle migliori opere che maestro Amico facesse mai a fresco di colori ». Per la descrizione particolareggiata di questi interessanti affreschi io rinvio di nuovo il lettore all'articolo del Venturi. Noto con soddisfazione che il valente critico non disconosce in questi affreschi il loro carattere umbro. Il Padre Eterno benedicente « ricorda il tipo proprio del Perugino... Uno dei profeti tiene pure del Perugino, il quale esercitò il suo influsso sull'arte bolognese, come nel quadro di Michele Cortellini della collezione Santini in Ferrara e come nel soffitto della cappella Bentivoglio a Bologna e in altre produzioni artistiche di quel tempo si veggono tracce ».

Ho già ricordato i tipi dei visi con le loro fronti piatte ed alte ed i lineamenti raggrinzati. Tuttavia da queste forme volgari prorompe in molte delle sue figure giovanili qualche cosa di delicatamente e timidamente stupefatto e di giovanilmente soave che le ingentilisce, e presta loro una espressiva bellezza. Non ho bisogno di notare che questo garbo e questa maniera di fare per il nostro sentimento sono umbri. Aggiungo che in queste giovani figure, soprattutto nelle giovani donne, si fa pure qua e là notare qualche cosa di alatamente leggero e sciolto. Si trovano, infine, fra le sue figure anche molti forti ed espressivi ritratti. Si può fare all'artista il rimprovero di ingolfare molto spesso le sue figure in vesti troppo ricche di stoffa e pompose. Un lato lodevole dell'Aspertini pare che sia stato assai poco rilevato dagli storici dell'arte. Voglio espressamente accennare alla sua importanza come paesista. Il colorito ha nei suoi paesaggi un tono grigio o giallognolo d'una grande finezza e l'armonia di questi toni biondi ha qualche cosa di indicibilmente molle e delicato. Nei leggeri vapori caldi di sole, di cui avvolge i suoi paesaggi, egli quasi ricorda Claude Lorrain. Devo pure rilevare il leggero e areato disegno delle fronde.

Del nostro artista si trova inoltre nella chiesa di San Frediano un altro dipinto murale e un quadro d'altare nella pinacoteca del Palazzo Pubblico a Lucca. Il primo, un affresco a destra dell'entrata principale, rappresenta la Madre di Dio col suo Bambino, ritto su un piedestallo in mezzo ai Santi Margherita, Sebastiano e Giovanni Battista. Davanti al piedestallo un piccolo angelo che suona il liuto. Questa rappresentazione, molto caratteristica per l'Aspertini, ha sofferto assai. I pastorali, i crocefissi, i fregi delle mitre, gli ornamenti sulle legature dei libri, le gioiellerie sono qui, come spesso presso questo maestro, rappresentati a rilievi indorati.

Il grande quadro d'altare (n. 37) nella galleria di Lucca rappresenta Maria in una mandorla troneggiante sulle nubi circondata da angeli incoronati di rose. Al di sotto due santi inginocchiati e due in piedi: Sebastiano, Giuseppe, Giovanni e Giorgio. Le figure hanno anche qui quella espressione soavemente interrogante ed un poco angustata che tanto ricorda la maniera umbra. Le teste sono piccole, i nasi corti e larghi, le orecchie oblunghe e sventolanti.

Il Venturi fa con ragione notare che noi veramente conosciamo solo le opere giovanili dell'Aspertini, morto vecchio nel 1552, poichè le sue opere posteriori andarono quasi tutte perdute. Le sue opere sono perciò divenute molto rare, mentre invece, secondo il Vasari, egli dovette essere molto fecondo: « Insomma non è chiesa nè strada in Bologna che non abbia qualche imbratto di mano di costui ». Egli parla d'una « facciata di chiaroscuro in su la piazza de' Marsigli... un'altra facciata alla porta di San Mammolo; ed a San Salvador un fregio intorno alla capella maggiore, tanto stravagante e pieno di pazzie, che farebbe ridere chi ha più voglia di piagnere ».<sup>1</sup> Quanto di giustificato ci possa essere in queste affermazioni ironiche e sprezzanti in modo così impressionante non possiamo ora, mancando le opere, più giudicare.<sup>2</sup> Amico Aspertini non fu certamente un artista grande, profondo o molto ori-

<sup>1</sup> Edizione Milanese, V, 180.

<sup>2</sup> Il Venturi comunica (Op. cit., pag. 225) che in

una camera del palazzo Isolani nella vicinanza di Minerbio ebbe la fortuna di scoprire un affresco del no-

ginale. Tuttavia egli ha delicatamente composte con forme che germogliavano dal suo proprio ed intimo sentimento le impressioni ricevute dagli artisti maggiori, e se egli non avesse avuta in sè alcuna stravaganza, se egli non fosse stato alquanto pazzo, certamente egli ci avrebbe interessato assai meno.

Non potrei lasciare il tema di Amico Aspertini senza aggiungere una parola sui suoi disegni grandemente caratteristici. Essi per la maggior parte si trovano esposti negli Uffizi. Nomino i più importanti: una Battaglia dei centauri (n. 1383), una Tentazione di Sant'Antonio (n. 1384), una decorazione consistente di due orrendi e fantastici animali avviticchiati l'un l'altro (n. 1641), uno Sposalizio di Maria attribuito a Lodovico Mazzolino, ma con ragione rivendicata dal Venturi all'Aspertini (cornice 282, n. 676), e infine un Apollo e Marsia, attribuito a Jacopo di Barbari (cornice 301, n. 1341). Questo disegno nel catalogo porta il nome di « Flagellazione di Cristo ». Il *qui pro quo* fu certamente prodotto dalla figura di Marsia concepita in modo straordinariamente nobile; ma questa figura è legata a un tronco d'albero, anziché a una colonna; inoltre l'altra figura non potrebbe tenersi così vicina a colui che è legato, se si avesse voluto pensare a una flagellazione. L'attribuzione al Barbari deriva dal caduceo firmato, in alto a destra. Questo però fu evidentemente aggiunto più tardi. Tutti questi disegni sono stati eseguiti a penna e per la maggior parte acquarellati. Un disegno a matita rossa invece, rappresentante il sacrificio di Abramo, non è a parer mio dell'Aspertini, ma del Sodoma. Fra i disegni non esposti io devo rivendicare al nostro maestro una notevolissima Battaglia di centauri, attribuita al Brusasorci, n. 12783. Un altro rappresentante un gruppo di figure nude, è giustamente attribuito al maestro. Ambedue questi disegni sono abbozzati a larghi tratti. Nelle collezioni fuori di Firenze sono pure da indicare ancora parecchi fogli dell'Aspertini. Tuttavia io non ne ricorderò che Studi di due gruppi di uomini a Venezia e un disegno acquarellato, pomposamente stracarico, di un camino nella Albertina a Vienna.<sup>1</sup>

Del fratello di Amico, Guido, sappiamo ben poco. Il Vasari nella sua vita di Ercole Ferrarese lo ricorda come scolaro di Ercole. Ci dà però notizia soltanto di un'opera, un affresco rappresentante la Crocefissione sotto il portico del Duomo o San Pietro, che però a causa della ricostruzione della chiesa andò perduto. È verosimile che egli aiutasse il suo maestro nei suoi celebri affreschi della cappella Garganelli nella stessa chiesa che disgraziatamente anche andarono perduti.<sup>2</sup>

G. Milanesi in una nota<sup>3</sup> ascrive a Guido l'Adorazione dei Magi. Lo seguì più tardi il Morelli. Tuttavia il confronto col suo Tirocinio e con altre opere di Amico farebbe assegnare questo quadro, ad Amico stesso. Il quadro d'altare in San Martino Maggiore (quinto altare a destra) fu pure collegato al nome di Guido. Rappresenta Maria col Bambino vicino ai santi vescovi Nicolao e Martino. Il quadro manierato coi suoi tipi tumefatti e snervati e col suo colorito nereggiante è una mediocre opera di Amico.<sup>4</sup>

È un danno per noi non possedere alcuna opera di questo artista morto giovane. Secondo le abbondanti lodi tributategli dai suoi contemporanei, egli doveva essere fornito di insolite

stro artista « fatto con una furia tale, con tali sgangherate proporzioni di figure da lasciar comprendere come il Vasari sia stato accusato d'ingiustizia a torto ».

<sup>1</sup> Dei quadri non ricordati cito ancora una Predella nella collezione Strozzi a Ferrara e una Natività di Cristo nel palazzo Panciatichi a Firenze; nella Galleria Nazionale in Roma è un santo Pellegrino. Fuori d'Italia ricordo un'Adorazione dei pastori nella galleria di Berlino; uno schizzo per l'affresco or ora nominato, il quale prima ornava l'esterno di San Pietro a Bologna,

presso sir J. C. Robinson; una Madonna con santi presso il Yarl of Leicester; un ritratto di donna presso J. Hanson-Walker e un ritratto d'uomo presso Mr. G. Salting.

<sup>2</sup> Il Vasari narra che egli possedeva nel suo « libro » molti disegni « di mano di Ercole e di Guido molto ben fatti e tirati con grazia e buona maniera ».

<sup>3</sup> VASARI, edizione Milanese, III, 147, nota 3.

<sup>4</sup> Anche in San Petronio, nella quarta cappella a destra, si trova un quadro annerito di Amico.



doti. Il Malvasia cita i versi coi quali Achillini nel suo *Viridario*, Hermenico Caiado porthoghese e Diomede Guidalotti piangono la sua morte precoce:<sup>1</sup>

Meritamente si dolea di morte  
Lassar il vel Mortal sì tosto Guido  
C'hor innalzando di sua fama il grido,  
Tempo era d'habitar l'umana corte.  
Tolse mill'alme alle voraci porte,  
Già che pittura fece in esso il nido,  
Onde interrotto dal suo fato infido  
Non potea non doler de la sua sorte.  
Etc.

(DIOMEDE GUIDALOTTI).

Era còmpito di questo studio descrivere lo sviluppo della scuola Costa-Francia, soprattutto come si svolse a Bologna. Dal Costa derivò inoltre Domenico Panetti; dal Francia e dal Costa, Ercole di Giulio Cesare Grandi, Michele Coltellini, e almeno in parte dal Costa il modenese Pellegrino Munari. Nessuno di questi artisti è rappresentato a Bologna. Spero di potermi in altra occasione occupare più particolarmente di questo speciale ramo ferrarese della scuola Costa-Francia.

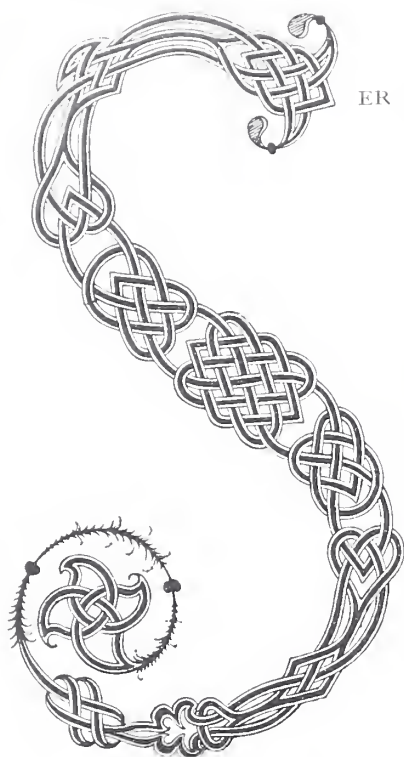
EMIL JACOBSEN.

---

<sup>1</sup> Op. cit., pag. 145 e seguenti. Confronta VENTURI, op. cit., pag. 254.

# GLI AFFRESCHI DEL CASTELLO DI MANTA

## NEL SALUZZESE



ER Brunetto Latini nel suo *Trésor* dipinge con magistrali pennellate il contrasto che a' suoi tempi esisteva fra il castello feudale italiano e quello di Francia.<sup>1</sup> Di là dalle Alpi si hanno amene abitazioni, poste in mezzo a prati e giardini ove le stanze « granz et pléniores et peintes » rendon immagine della vita giocosa che vi si mena. I signori Italiani invece, sempre in guerra fra loro, « se debitent en faire tours et hautes maisons de pierre » e fosse e palizzate e mura e bertesche e ponti levatoi e ogni cosa che all'arte guerresca si riferisca. Un secolo più tardi, ser Brunetto non avrebbe potuto più determinare questa netta differenza di tipo fra le dimore feudali dei due paesi, e avrebbe visto anche in Italia, e per l'ingentilirsi dei costumi e pei contatti sempre maggiori con la Francia, introdursi a poco a poco le « beles chambres por avoir joie et delit sanz guerre et sanx noise ». L'aspetto severo delle fortezze si volle rallegrato dai sorrisi dell'arte, e le note gaie del colore ruppero la monotonia dell'architettura uniforme.

Il Piemonte, ove già la poesia d'oltremonte erasi da qualche tempo infiltrata, fu primo ad accogliere quest'arte *aulica* o *cavalleresca* che veniva di Francia, e le offrì gradita ospitalità nei suoi castelli marchionali.<sup>2</sup>

Alle fortunate vicende poco è sopravvissuto dell'arte di questo periodo, tuttavia esempi non trascurabili, che cercheremo di raggruppare, rendon testimonianza della vera sua fioritura. Ricordiamo per primo il castello di Fénis,<sup>3</sup> uno dei più pittoreschi della Valle d'Aosta, aggraziata e piacevole dimora dei Challant, notevole per la decorazione del cortile, adorno di loggie affrescate, nelle quali non è venuta meno la vivacità e la forza del colore. Ivi, fra due araldiche figure di animali, che fiancheggiano il ripiano della scala, risalta la bella composizione di San Giorgio che uccide il drago alla presenza di Madonna Virtù. Sui tre lati, poi del cortile, ove gira il ballatoio del primo piano, sono rappresentati sopra un fondo verde

<sup>1</sup> *Il Tesoro di Brunetto Latini*, volgarizzato da BONO GIAMBONI, vol. II, pag. 67 e seg., Bologna, Romagnoli, 1877.

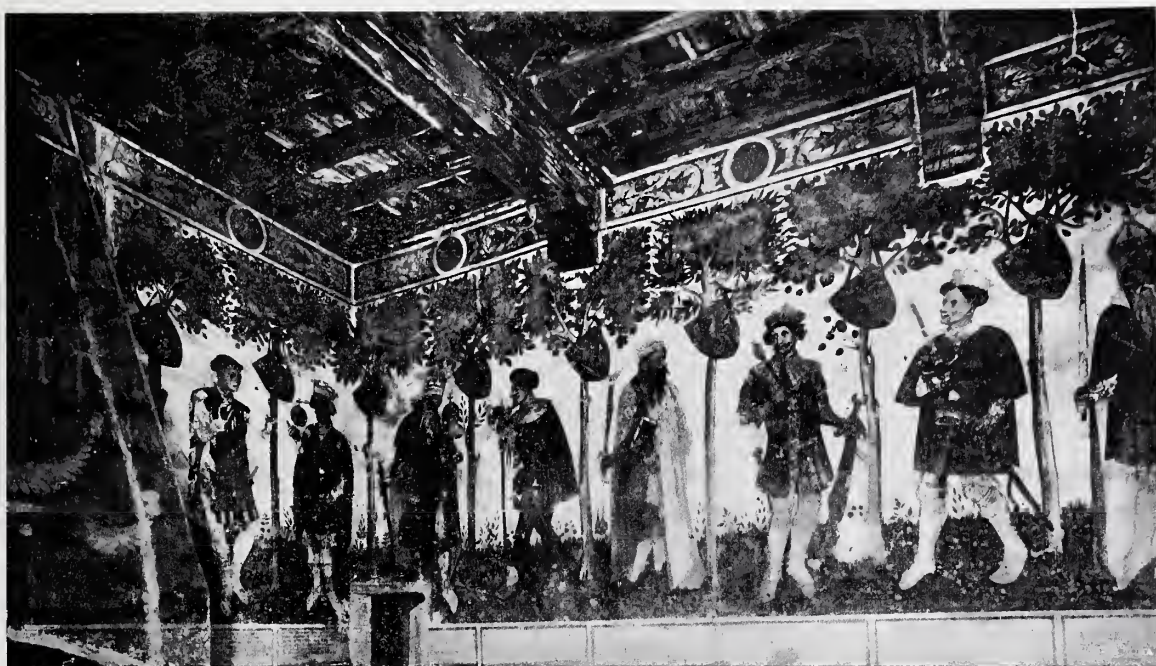
<sup>2</sup> Su questo ciclo d'arte vedi: JULIUS VON SCHLOSSER, *Ein Veronensischen Bilderbuch und die Höfische Kunst des XIV Jahrhunderts*, in *Jahrbuch der Kunst-*

*samml. des Allerh. Kaiserhauses*, Bd. XVI. — WERNER WEISBACH, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin, 1901.

<sup>3</sup> A. FRIZZI, *Il borgo e il castello medioevale di Torino*, pag. 215 e 263, Torino, 1894.



scuro a fiori neri, venticinque figure grandi al vero, recanti filatteri con scritte in antico francese. Tra i filosofi, patriarchi ed eroi si notano Boetius, Aristotes, Temis, Perses, Joseph, variamente atteggiati e vestiti di lunghe tonache. Pur degno di menzione è il castello di Verrès,<sup>1</sup> benchè non rechi che poche tracce di decorazione pittorica, e il vicino maniero di Issogne,<sup>2</sup> pure dei Challant, con un cortile ricco di pitture che rappresentano le arti e i mestieri in vigore nell'età di mezzo, scene allusive alla vita interna del castello, tornei, duelli, paesaggi. Nella facciata orientale interna dell'edificio è una lunga serie di stemmi accompagnati da queste parole: *Miroir pour les enfants de Challant*. Se a questi si aggiungono i numerosi altri stemmi della facciata opposta, si avrà un vero e proprio museo di araldica. Una collezione invece di costumi medioevali l'abbiamo nel soffitto in legno del



Sala della Manta. I nove Prodi  
(Fotografia Berardo)

salone dell'antico castello di Strambino<sup>3</sup> nel Canavese. Le tavolette dei cassettoni che recano 96 busti umani d'ambo i sessi, non chè quadrupedi, uccelli, vegetali, mostri alati e bizzarri meriterebbero di essere studiate con diligenza. Curiosissimo un grande medaglione alla base del soffitto col ritratto colossale di un re guerriero leggendario nel Canavese con l'elmo fiorito ornato da una ghirlanda di foglie e frutta, che vuolsi per tradizione sia re Arduino. Senza insistere sulle pitture murali di Castel Verzuolo, di cui non restan che scarse tracce, ricordiamo l'osteria di Lagnasco<sup>4</sup> e i suoi affreschi del XV secolo, rappresentanti tre coppie intente a danzare.

Nel Saluzzese, oltre agli affreschi di Manta, erano anche altre decorazioni pittoriche ispirate a gesta cavalleresche. Narra infatti il Muletto, il noto storiografo di Saluzzo, di avere a' suoi tempi veduto nelle camerette di due torri, poi atterrate, nel castello di Revello

<sup>1</sup> Idem, pag. 217.

<sup>2</sup> E. BERARD, *Antiquités romaines et du moyen-âge dans la vallée d'Aoste*, in *Atti della Società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, vol. III, pag. 124.

<sup>3</sup> FRIZZI, op. cit., pag. 279.

<sup>4</sup> BISCARRA, *Studio preparatorio per un elenco degli edifici e monumenti nazionali del Piemonte*, in *Atti cit.*, vol. II, pag. 276-277.

antiche pitture di battaglie, di caccie e di paladini accompagnate da versi francesi e italiani e motti di cavalleria.<sup>1</sup> Questo ciclo aulico mantennesi in onore nel Saluzzese per tutto il XV secolo; e vi contribuì certo l'indole bellicosa dei signori dominanti. E così quando verso il 1495 il marchese Lodovico condusse all'avito castello una giovine sposa, usa alle cortesie ed al lusso di Francia, pensò di adornarlo con qualche magnificenza, e prescelse pitture di armi e macchine di guerra fra torri, padiglioni e bertesche. Ma al posto d'onore sulla muraglia rivolta a mezzogiorno, fece rappresentare un milite a cavallo di proporzione colossale, coperto di ferro ed armato di tutto punto.<sup>2</sup> Era quello il genio tutelare del luogo! Sulla facciata dell'antico palazzo Vacca erano effigiate grandi figure di imperatori ed eroi palatini su generosi cavalli, e medaglioni coi ritratti de' Cesari, più in alto, fra le finestre, in mezzo a rabeschi. E chiudiamo la breve rassegna ricordando la romanzesca storia della Bella Maghelona, pittura che diede il nome a tutta la vicina contrada, rappresentata a chiaro-scuro sulle pareti esterne di un'altra casa, oggi scomparsa.<sup>3</sup>

\* \* \*

Sopra ogni altro monumento pittorico primeggia, anche pel suo stato di conservazione, il castello di Manta.<sup>4</sup> Esso alla fine del XIV secolo non è più la *casa forte* degli antichi cronisti, rammemorata ancora da avanzi di torri e di grosse mura, ma per volere del bastardo Valerano, che lo riceve in feudo dal padre Tommaso, diviene un ameno luogo di riposo, una villa di piacevole dimora.

La grande sala baronale, fortunatamente conservata nei rimaneggiamenti posteriori, ha pianta rettangolare e il maggior lato supera in lunghezza il doppio del minore.<sup>5</sup> La parete di ponente, che doveva fronteggiare quella del trono, è divisa per metà da un grande camino, sorretto da semplici lezene lisce, sulla cui fronte vedesi lo stemma dei Saluzzo-Manta, sormontato da un'aquila e dalla impresa di famiglia. A lato di questo camino ha principio una lunga serie di personaggi che termina sulla opposta parete: re, regine, dame e cavalieri in grandezza naturale e variamente atteggiati. L'altra metà della sala, meno qualche scomparto guasto da restauri, contiene un grande affresco rappresentante la Fontana di Gioventù. Gli amori facevan dunque opportuno contrasto alle immagini degli eroi e dei paladini, e allietando lo sguardo, distraevan la mente dalle armi, dai tornei, dalle battaglie! Il soffitto è a grosse travate trasversali; e panconcelli nel senso più lungo sorreggono il tavolato che fa palco a circa cinque metri dal pavimento. I cassettoni hanno tutti un ornato uniforme, cioè un ramo con foglie e frutti rossi attorno al quale sta attorcigliata una fettuccia recante l'impresa *leit*,<sup>6</sup> che è pure sul grande camino. Sino a un'altezza di oltre un metro tutte e quattro le pareti hanno una specie di basamento con zoccolo con fiorami neri e chiari intercalati su fondo rosso, a guisa di tappezzeria. Subito sopra, un altro fregio giallastro, che linee rosse dividono geometricamente in tanti rettangoli, con iscrizioni dichiarative riferentisi ad ogni singolo personaggio.<sup>7</sup> Nella parte opposta della sala, ove è la Fontana di Gioventù, invece d'iscrizioni abbiamo un fregio a foglie stilizzate divise da tondi scuri, e questa è la fascia ornata che gira uniformemente nell'alto tutt'intorno alla stanza, sotto ai mensoloni delle travi.

<sup>1</sup> DELFINO MULETTI, *Storia di Saluzzo e de' suoi marchesi*, vol. I, pag. 112, Saluzzo, 1829-1833.

<sup>2</sup> Idem, vol. V, pag. 332.

<sup>3</sup> Idem, vol. V, pag. 335-336.

<sup>4</sup> Il castello fu comprato circa il 1815 dal conte Vittorio Amedeo Radicati di Marmorito, nonno dell'attuale proprietario, cav. della Manta, con cui si estinse la famiglia Saluzzo, ramo Manta.

<sup>5</sup> In questa sala non molte decine di anni addietro da un prete fu posto un allevamento di bachi da seta,

e ciò spiega la scrostatura e i buchi che vedonsi specialmente nella parte inferiore degli affreschi. Essi furono con qualche variante riprodotti dal cav. Vacca nella sala baronale del castello del Valentino, eretto in Torino in occasione della Esposizione generale del 1884.

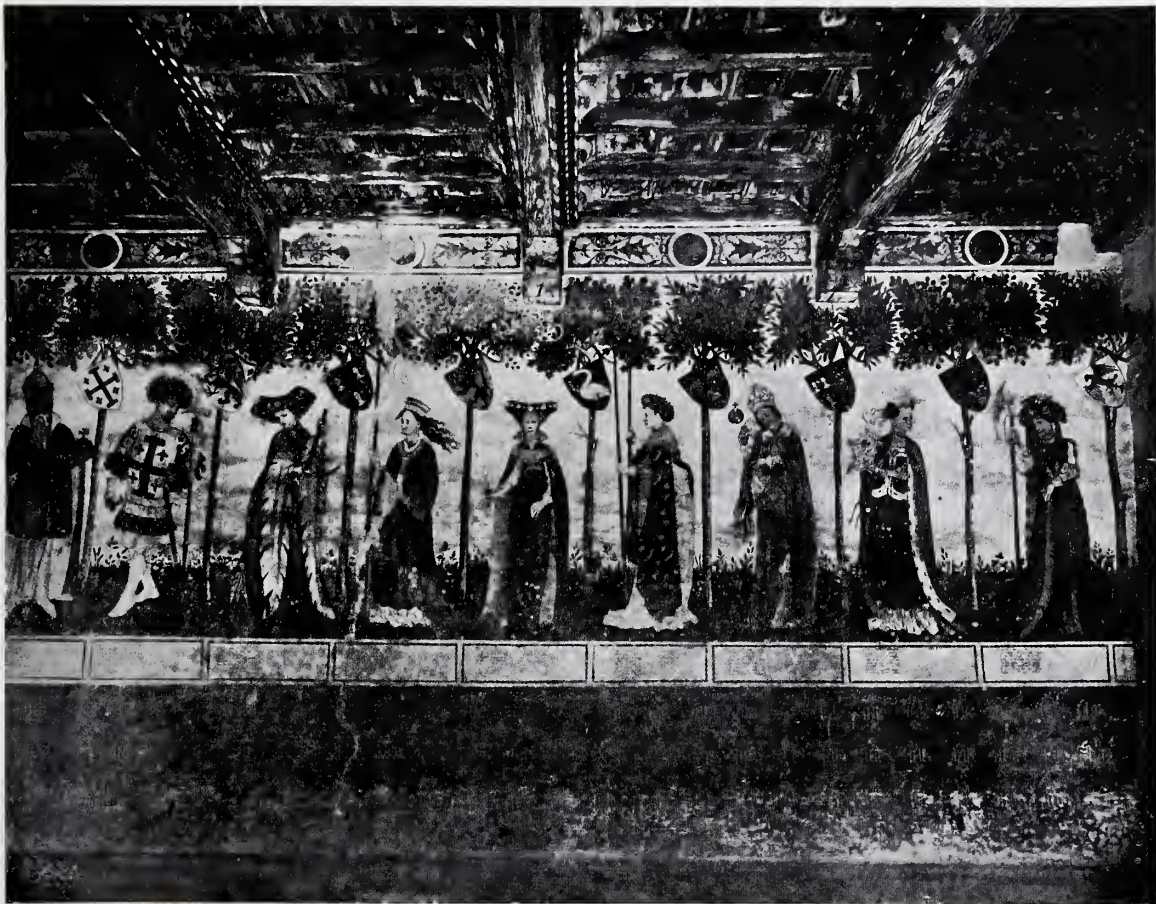
<sup>6</sup> Un altro ramo de' Saluzzo aveva per motto *noch noch*.

<sup>7</sup> Per queste iscrizioni, vedi Appendice.



Quando avremo ricordate le tre finestre a profondi sguanci che si aprono nella parete di mezzogiorno, le due piccole porte negli angoli del muro di fronte e la nicchia con la Vergine e i Santi, ove prima doveva essere il trono, avremo detto quanto colpisce l'occhio al primo entrare in quest'aula baronale.

Le figure rappresentanti nove eroi e nove eroine dell'antichità posano sopra un prato fiorito di un bel verde carico, e sono una dall'altra separate da sottili alberelli colmi di frutta, i cui rami, intersecandosi in alto, danno idea di un lungo pergolato. A ciascun albero è appeso uno scudo con imprese svariate, peculiari ai cavalieri e alle dame. Apre la serie



Sala della Manta. Le nove Eroine  
(Fotografia Berardo)

Ettore Troiano raffigurato, vuolsi, sotto le sembianze di Valerano il Biondo e rimpetto gli stava la figura di Pantesilea, l'ultima delle dame, di cui oggi non scorgesi che qualche lembo di veste, dipinta secondo la tradizione, in figura di Clemenzia Provana, moglie di Valerano.

Quelle maschili sono caratteristiche figure di augusti vegliardi dalle lunghe barbe bianche e di giovani guerrieri nel fior dell'età. Molti han sul capo corone gemmate, e posseggono come simbolo di potenza e d'impero una piccola sfera. Tutti sono muniti di armi; spadoni, picche e pugnali. Le vesti sono ricchissime: giacche, farsetti, lunghi manti e pellegrine nascondono le pesanti corazze di cui scorgesi sol qualche lembo. Sfarzosi addirittura sono i costumi delle dame a fiorami di vario disegno e colore e fermati sul petto con borchie gemmate. Nè meno vaga e preziosa l'acconciatura del capo, sormontato da cappelli a ombrello, a tricorno e a ghirlanda. Anche le dame, al pari dei cavalieri sono munite di armi, meno una che è intenta

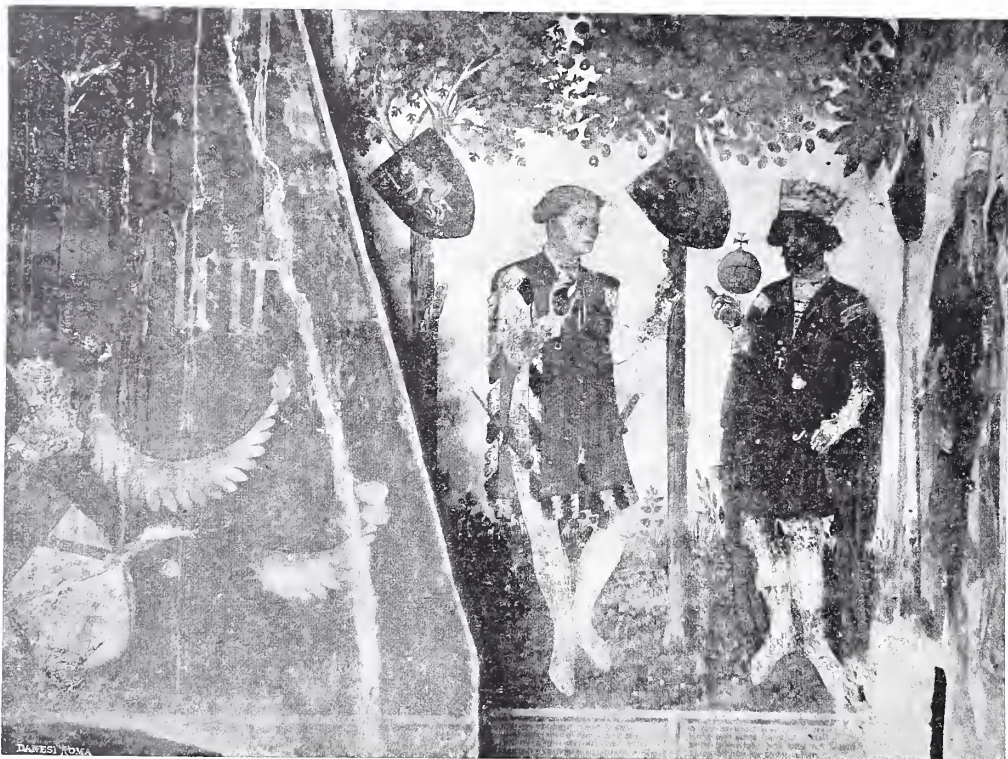


a pettinarsi e un'altra che reca un emblema fra mano. Le 18 figure da vere persone del gran mondo, a cui le armi non tolgono la natia eleganza, han le mani inguantate con diligenza. L'effetto decorativo d'insieme doveva essere dunque mirabile quando ancora non erasi offuscata la vivacità dei colori, e quando l'oro e l'argento gettato a profusione per rendere il lucicchio delle armi e la ricchezza delle vesti, ancora trovavasi al suo posto. Narrasi che esso venne nascostamente trafugato dagli antichi proprietari innanzi di stipulare il contratto di vendita e alla loro ingordigia sfuggì solo, per qual ragione non possiam dire, l'oro massiccio della collana della Ginestra, tenuta in mano da Pantesilea.

Innanzi di passare a considerare l'opposta parete della sala, ove è la Fontana di Gioventù, guardiamo di chiarire quale idea abbia presieduto alle rappresentazioni sopra descritte e che cosa significhino quei personaggi allineati, come in parata.

Queste pitture dovevano essere ad Alerano, che le fece eseguire, particolarmente care giacchè rappresentavano eroi ed eroine cantati dal padre suo nel *Chevalier Errant*, romanzo cavalleresco ove le più strane avventure si frammischiano a fatti contemporanei, e i ragionamenti scientifici e morali a racconti di tornei, caccie, battaglie, incantesimi.<sup>1</sup>

Il soggetto del romanzo è un viaggio allegorico di un uomo traviato dal retto sentiero, il quale, dopo aver tenuto dietro alle delizie del mondo, rientra in sè stesso e si ravvede. In un mattino di primavera appare all'autore, raffigurato qual giovine scudiero, una nobile



Sala della Manta. Ettore e Alessandro

(Fotografia Berardo)

dama, Cognoissance, che si offre di condurlo alla corte di un re e farlo armare cavaliere. Compiuta la cerimonia essa lo abbandona al suo destino, raccomandandogli di portarsi

<sup>1</sup> Sul *Chevalier Errant* abbiamo una ricca bibliografia. Ricordiamo i tre studi più recenti, ove gli altri vengon diligentemente registrati: C. MANFRONI, *Il Cavaliere Errante*, Livorno, 1890. — EGIDIO GORRA, *Il*

*Cavaliere Errante*, in *Studi di critica letteraria*, pag. 3-110, Bologna, 1892. — N. JORGA, *Thomas III marquis de Saluces*, pag. 82-132, Paris, 1893.



come si conviene ad uomo d'onore. E qui comincia pel nostro protagonista una lunga serie di avventure attraverso alle quali noi, lasciandolo con *dame Cognoissance*, non crediamo doverlo seguire. Ci fermeremo soltanto ad un episodio del romanzo strettamente connesso coi nostri affreschi. Dopo aver visitato e descritto la Corte di Amore arriva il giovine all'albergo di *dame Fortune*, posto sopra un'altissima rocca donde si dominano grandi spazi. La regina siede sopra un seggio portato da tre leoni, ha rosse ali, un globo aurato e lo



Sala della Manta. Giulio Cesare. Giosuè, David

(Fotografia Berardo)

scettro. Alla sua destra sta il clero e alla sinistra sono seggi di re, imperatori e principi. Dappresso, sui gradini scavati nella roccia, sorgono palazzi e castelli, popolati dai favoriti. Ogni giorno a mezzodì una turba immensa di popolo si appressa alla Dea invocando pietà, e molti dei felici vengon allora tolti dai seggi e precipitati abbasso per far posto ai nuovi venuti. E qui Tommaso fa sua la vecchia sentenza: «qui plus hault monte qu'il ne doit, de plus hault chiet qu'il ne croit!» Il giorno seguente il cavaliere visita un «grant et noble lieu», cioè il «palais aux esleuz» e contempla i seggi di nove magnanimi principi e nove nobili dame. Vi seggono i rappresentanti delle tre principali credenze: per gli ebrei David, Giuda Maccabeo e Giosuè, pei pagani Ettore, Alessandro e Cesare e pei cristiani Carlomagno, Arturo e Goffredo di Buglione. Le nove eroine, la cui scelta non è subordinata ai medesimi criterii, sono Delfila, la prode vincitrice di Tebe, Semiramide, regina degli Assiri, Sinope, Ippolita, Etiope, Lampeto, Tamiramide, Teuca e Pantesilea.

Nota giustamente il Gorra, nel suo dotto capitolo sulle fonti alle quali ha attinto Tommaso III, come egli non poteva trattare argomento più trito, svolto ad esuberanza nei vari cicli cavallereschi. Fra gli episodi non certo originali, ma che ravvivano la trattazione, è da annoverare quello di *dame Fortune*, che a noi soprattutto interessa per aver trovato un degno interprete nell'anonimo frescante di Manta.

Pertanto donde trasse Tommaso la stoffa leggendaria per quest'episodio del poema concernente gli eroi e le antiche eroine? Grazie alle diligenti ricerche di due dotti medievalisti, Paul Meyer e Francesco Novati, non è difficile dir qualche cosa sulla formazione di



questo gruppo di onore. Credette il Meyer <sup>1</sup> averne trovata l'origine in un passo dei *Vœux de Paon*, composto, com'è noto, circa il 1312 da Jacques de Longuyon e la cui fortuna durante tutto il XIV secolo fu singolare. Non è però a credere che a lui per primo sia venuta l'idea di raggruppare personaggi storici illustri e presentarli come tipi di prodi. Altri esempi, aggiunge il Meyer, non è difficile rinvenirli: essi li troviamo già nei primi del XIII secolo nella *Chronique de Philippe Mousket*, ridotti a tre solamente, Ogiers, Ettore e Giuda Maccabeo. Ma anche qui, se il numero diversifica, l'idea fondamentale è la stessa, e i due ultimi nomi entreranno poi nel canone più accetto. Il prof. Novati, <sup>2</sup> riprendendo le stesse



Sala della Manta. Giuda Maccabeo, Artù, Carlomagno  
(Fotografia Berardo)

ricerche, ha avuto la fortuna di rimontare più addietro, circa due secoli innanzi dei *Vœux de Paon*. Nota il Novati come, in proporzioni più ristrette, il gruppo appaia nel Lai du Corn ove Artù vien dichiarato uno dei tre migliori re del mondo. Da tre il numero fu certo portato a nove perchè si discordava intorno ai nomi di coloro che dovevano formare la terna, e si concessero allora tre posti ai rappresentanti di ciascuna credenza. Però i Nove Prodi furon di gran lunga più celebri in Francia e in Inghilterra che presso di noi: nella nostra antica letteratura non v'è forse altra menzione all'infuori di quella che ne fa il Sacchetti nella novella CXXV. Talora si amava dar corpo e vita a questi antichi cavalieri e, come si fece ad Arras nel 1336, uomini abilmente truccati li rappresentavano in processioni e cavalcate. A Rimini, ad esempio, in occasione delle nozze di Roberto Malatesta e d'Elisabetta d'Urbino, nella loro entrata in città, si eressero archi, dove otto uomini vestiti all'antica recitavano ognuno dei versi. <sup>3</sup> Nella letteratura francese del XIV secolo essi divengono

<sup>1</sup> MEYER, *Les diz des IX Preus*, in *Bulletin de la Soc. des anc., text.* II, pag. 92 et IX, pag. 45. nota 1, Torino, 1888.

<sup>2</sup> NOVATI, *Istoria di Patrolo e d'Insidoria*, pag. ix, nota 2.

<sup>3</sup> D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, I, 225,



un motivo comune, compaiono nei romanzi cavallereschi e più di frequente nei *dil en vers*, composti per lo più per accompagnare grafiche rappresentazioni. Però questi componimenti, nati dal bisogno di dichiarare figure effigiate, osserva il Novati, non presentano veruna uniformità sia nella scelta, sia nel numero dei personaggi, i quali, ad esempio, sono venti in un manoscritto ambrosiano del secolo XV, e ascendono a ventidue negli epigrammi latini attribuiti al Salutati, già un tempo «in aula minori palatii florentini».

Nel padiglione di re Alfonso, della metà del XV, le cui scritte furono recentemente pubblicate dal Rajna, parlasi di ben sessanta personaggi storici o pseudostorici che si offri-



Sala della Manta. Goffredo di Buglione, Delfila, Sinope

(Fotografia Berardo)

vano agli occhi al di dentro del padiglione reale, in compagnia di un gigante armato di un minaccioso bastone.<sup>1</sup>

Ai Nove Prodi si dettero poi per compagne altrettante eroine, e la serie allora risultò completa, quale l'abbiamo vista nella sala baronale di Manta.<sup>2</sup>

\* \* \*

Gli artisti non tardarono, come abbiamo accennato, a magnificare col pennello coloro che già nelle leggende eran divenuti eroi popolari. E li rappresentarono coi costumi del tempo, senza ricerca alcuna di colorito locale; e solo le iscrizioni dichiarative distinguono David da Ettore, Carlomagno da Cesare, e Giuda Maccabeo dal pio Goffredo. Talora al canone stabilito si aggiunse una figura di più, cioè qualche eroe prediletto del committente, oppure si subordinò la rappresentazione a qualche concezione allegorica. Avviene anche che

<sup>1</sup> PIO RAJNA, *Il padiglione di re Alfonso* (Nozze D'Ancona-Cardoso), Firenze 1904.

<sup>2</sup> I Preux e le Preuses son pure effigiate nei ca-

stelli di Pierrefonds e di Ferté-Milon. cfr. MERLIN, *Origine des cartes a jouer*, pag. 110, in nota, Paris, 1869.

la serie intera dei personaggi subisca una radicale alterazione e non più si scelgano gli eroi tra i rappresentanti delle varie credenze, ma si preferisca o una lista più omogenea o di diversa natura. Di là dalle Alpi, ad esempio, accanto a quello dei Prodi godrà fortuna il canone dei Dodici Pari di Francia.<sup>1</sup>

In Italia, specialmente nella zona settentrionale, si ebbero parecchie di queste rappresentanze di cicli onorifici, affini a quelle dei Prodi. Sappiamo che a Milano nel castello di Azzo Visconti<sup>2</sup> a seguito di Vanagloria trovavan posto eroi e paladini tratti dal mito, dalla storia antica e contemporanea: Enea, Attila, Ettore, Carlomagno, lo stesso Azzo, Cangrande e persino Virgilio ed Orfeo. Nel castello Scaligero di Verona,<sup>3</sup> l'Altichiero e l'Avanzi rappresentarono illustri personaggi entro medaglioni. A Padova la sala principale del castello dei Carraresi,<sup>4</sup> detta dei Giganti, recava le figure dei dodici Cesari con evidente ispirazione del *De Viris* petrarchesco.

La Toscana, come è noto, alla fine del XIV secolo occupa un posto a parte, e l'arte aulica non vi penetra che di riflesso. La forma stessa del Governo democratico mal si prestava a glorificazioni di simil genere, nè prima di Andrea del Castagno ne incontriamo veruna. Tuttavia, un artista tutto toscano, Giotto nel 1369 dipingeva una sala con uomini famosi in Roma per commissione degli Orsini.<sup>5</sup> E sempre in Roma gli affreschi di Raffaello nascosero per sempre nelle stanze Vaticane gli antichi eroi di Melozzo e di Piero della Francesca.<sup>6</sup> E già prima Giotto stesso li dipingeva a Napoli circa il 1330 per ordine di Roberto in una sala di Castelnuovo. Dell'opera insigne, oggi scomparsa, rimane ricordo in una corona di sonetti del XIV secolo, pubblicati da Giuseppe De Blasiis,<sup>7</sup> i quali almeno ci apprendono i nomi delle persone rappresentate.

Ma più che in Italia il ciclo dei Prodi doveva trovar fortuna nel suo paese d'origine, in quella corte raffinata di Francia, vero focolare della vita cavalleresca nel XIV secolo. La nostra leggenda vi era addirittura popolare. Si scorrano solo gli antichi inventari di regnanti e di principi, e sempre i Prodi cadranno sott'occhio.

Secondo il Guiffrey<sup>8</sup> una delle prime figurazioni deve risalire a circa il 1360 e venne

<sup>1</sup> ALEXANDRE PINCHART, *Histoire de la tapisserie dans les Flandres*, pag. 23, Paris, 1878-85. Vi si ricordano «deux tapis ouvrez chascun des XII Pers de France».

<sup>2</sup> *Gualvani de la Flamma opusculum de rebus gestis Azonis Vicecomitis*. MURATORI, *R. I. S.*, XII, 1011, citato in VON SCHLOSSER, op. cit., pag. 82.

<sup>3</sup> Vedi VASARI, *Vita di Vittor Carpaccio*.

<sup>4</sup> VON SCHLOSSER, op. cit., pag. 41.

<sup>5</sup> SCHUBRING, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXIII, pag. 425.

<sup>6</sup> Un'altra figurazione, per quanto incompleta, dei Prodi è nel Palazzo comunale di Siena, affrescata da Taddeo di Bartolo. Nel palazzo di Cosimo de' Medici a Milano Foppa rappresentò otto imperatori romani. Paolo Uccello li effigiò nella tavola ora al Louvre e Ghirlandaio in una sala del Palazzo comunale di Firenze (vedi WEISBACH, op. cit., pag. 24). Pio II, nei *Commentari*, ricorda come in occasione della sua entrata solenne in Viterbo fosse apparecchiata una camera sontuosa ed un purpureo letto, con «antiche storie, conteste di seta, di lana e d'oro, e immagini d'uomini illustri. Cfr. D'ANCONA, op. cit., I, 237).

<sup>7</sup> In *Napoli Nobilissima*, IX, fasc. V. Il canone è qui un poco diverso. Gli eroi sono: Alessandro, Sa-

lomo, Hector, Aeneas, Achilles, Paris, Hercules, Simeon, Caesar. Le dame sono: Roxane regina di Saba, Andromeda, Dido, Polyxena, Helena, Deianeira, Delila, Kleopatra. Interessanti i *Sonetti di dame antiche innamorate*, della fine del 300, composti certo per illustrare pitture, riportati nel codice Magliabechiano, II, II, 40.

<sup>8</sup> Vedi *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, pag. 103, anno 1879. Il Guiffrey giustamente crede che uno dei principali elementi di diffusione del nostro gruppo d'onore dovettero essere le carte da giuoco: «L'époque de la plus grande popularité de ces guerriers coïncide avec la découverte des cartes à jouer; il était donc tout naturel de donner aux figures du nouveau jeu les noms des héros à la mode. Et, de fait, on en retrouve plusieurs sur les plus anciens exemplaires connus des cartes à jouer. Les jeux qu'on fabrique aujourd'hui ont retenu quelques-uns des noms de l'origine. Les trois preux du paganisme sont restés, Hector est le valet de carreau, Alexandre le roi de trefle, Cesar le roi de carreau. L'histoire sainte a David (roi de pique) et le moyen-âge Charles (roi de cœur)».

Vedi pure *Les planches en bois* de M. VITAL BERTHIN a Beaurepaire, fatte probabilmente per carte da giuoco (cfr. MERLIN, op. cit., pag. 109).



fatta sopra una tappezzeria che già nel 1399 occorre di restaurare. Fra gli arredi di Carlo VI, venduti nel 1422 dagli Inglesi si trova menzione, come diremo più sotto, di un *tappiz bien vielz* ove erano effigiate les Preuses. E tutto questo prova che nelle tappezzerie molto per tempo divenne il nostro un motivo alla moda, anche perchè il numero stesso di *nove* si prestava alla decorazione completa di una camera.

Diamo intanto un'occhiata ad alcuni di questi Inventari,<sup>1</sup> traendone fuori tutto quello che fa per noi. Fra i tappeti di Carlo V si ricordano *les deux tappiz des Neuf Preux*. Il duca Filippo di Borgogna fa pagare 380 franchi a Pierre Beaumez *pour ung drap de hauteliche de l'istore des Dix Preux et des 9 Preuses, les Diz Preux plainement ovrez a grandes ymaiges en leurs cottes d'armes et harnois entier de fin or et de fin argent de*



Sala della Manta: Ippolita, Semiramide, Etiope  
(Fotografia Berardo)

*Chippre et les dictes Preuses ovrees pareillement a grandes ymaiges en longs habits avec leurs escuz de leurs armes tous d'autels or et argent, et tout le demorant du dit drap de fin fille d'Arraz...* Lo stesso duca fa dar poi ad altro artista L. 2000 *pour un tapiz de hauteliche, ouvre d'or, d'argent de Chippre et de fin fille d'Arras, aux figures des Neuf Preuwes*. Nell'Inventario di Filippo il Buono di Borgogna son due tappeti che fanno per noi, cioè *ung tapiz, ouvre des 9 Preux et neuf Preuses, fait richement à or* e *ung autre tapiz ouvre de Neuf Preuses seulement fait aussi à or*. Fra i tappeti di Carlo VI che, come abbiám detto, furon venduti nel 1422 dagli Inglesi, ve ne sono quattro che ci interessano:

<sup>1</sup> Il VON SCHLOSSER, in *appendice* al suo studio più volte citato, riporta vari di questi inventari. Ivi abbiamo spogliato le notizie che si riferiscono a oggetti ricordati negli inventari di Carlo V, Filippo il Buono

di Borgogna, Carlo VI e in quello del castello di Chambéry. Molti di questi inventari sono pure in parte riportati nel GUIFFREY, *Histoire de la tapisserie en France*, Paris, 1878-85.

prima *ung vielz tappiz, bien despecié, de l'ystoire de la Royne de Pentasillée*, poi *un autre tappiz bien vielz, où il y a plusieurs personnages de roynes et uîtres dames, nommées Deyphile, Argentine, sa seur, Synoppe et Ypolite*, où il y a *au dessoubz des dits personnages escripture*. Il terzo tappeto reca altre eroine, *Thamaris, Theuca et Penthasilée*, e l'ultimo, infine, chiude il ciclo con *Menalipe, Semiramis et Lampheto*, e come negli altri vi è *au dessoubz escripture*. Sempre nello stesso Inventario si ricorda un altro *grant tappiz, nommé les Preures, de fille d'or d'Arraz*. A Chambéry s'incontrano pure i nostri Prodi: nell'Inventario del castello della fine del XV si ricorda *ung autre bien grant pand bien viel, les escriptreaulx dessus, ouvré à soy, fil d'or et laine à personnaiges des Neufz Preux*. Oltre a questo vi è ricordata tutta una serie di tappeti svolgenti il medesimo ciclo: *Item neufs pangs de tapisserie, où son en chacun pang ung des Neufz Preus et une fame, les armes auprès d'eux dessoubz ung pavillion, leurs nomez dessus escripts*.

Gli uomini e le vicende del tempo han distrutto quasi tutti queste insigni rappresentanti della civiltà aulica del XV secolo, e i pochi superstiti fanno maggiormente rimpiangere tanta iattura. Alla Exposition rétrospective forezienne del 1890<sup>1</sup> vedevansi due magnifici *panneau de tapisserie* colle figure di Charlemagne e David, entrambi a cavallo, vestiti di ricche armature. Graziosa la bordura dall'arazzo: una specie di nastro con scritte attorto a una picca. In alto in larghi filatteri iscrizioni dichiarative. Un'altra simile tappezzeria, colla figura del pio Goffredo, da connettersi colla rimanente serie dei Prodi, vedevasi, e forse è sempre, nel castello di Grange-sur-Allier.<sup>2</sup>

Più di frequente il nostro gruppo d'onore ricorre nelle antiche stampe e xilografie. Strane ed interessanti quelle ben note agli studiosi che trovansi nei tre fogli annessi a un volume manoscritto, la « Généalogie des Rois de France » de Gilles le Bouvier dit Berry, ora alla Nazionale di Parigi. In ogni foglio vi son rappresentati tre Prodi a cavallo entro archi limitati da colonnette. I nomi dei personaggi leggonsi in filatteri posti sopra al capo dei cavalli, e in basso sei versi dichiarativi. Il Renouvrier,<sup>3</sup> il quale per primo segnalò la preziosa xilografia, così la caratterizza: « le dessin de ces figures est très-gothique, avec des chevaux trop courts et des cavaliers bien emboîtés dans leurs armures. L'artiste a voulu varier les airs et les attitudes sans obtenir la vie; la taille est carrée avec des traits d'épaisseur inégale, presque pas de hachures, des motifs tout en noir et des compartiments de membres et de costumes comme chez les cartiers; l'impression a été faite en encre à la colle et rehaussée d'une enluminure appliquée au patron. Je crois qu'on peut assigner pour date approximative à un tel ouvrage le règne de Louis XI ». Non meno notevole è un'altra stampa, disgraziatamente molto frammentaria (si veggon solo Giosuè, David e il pio Goffredo) scoperta nel 1861 a Metz ove i Prodi vengon rappresentati a piedi come alla Manta e completamente armati. Delle traccie di colore ravvivano l'insieme della composizione. Il conte Van der Straten-Ponthoz, che dottamente la prese ad illustrare, crede che essa rimonti al 1418 o al 1420 al più tardi, e le ragioni che ne dà facilmente ce ne convincono.<sup>4</sup> Analogie strette con questa serie di Prodi ne presenta un'altra, pure pedestre, del Museo Britannico di cui dà notizia il Passavant nel suo « Peintre Graveur »: « Ces gravures, observa il Passavant, sont d'une impression très pâle et ont été obtenues à l'aide du frotton. Les contours sont lourds et les détails d'ombres formés par de longs traits à la pointe sèche, rarement croisés dans les draperies, mais par des traits courts et fins dans les chairs, selon

<sup>1</sup> Questa notizia e la riproduzione di una di queste due tappezzerie, mi fu gentilmente comunicata dal prof. Leone Dorez della Nazionale di Parigi, al quale mi è grato porgere vivi ringraziamenti.

<sup>2</sup> GUIFFREY, *Mémoires* cit., pag. 97.

<sup>3</sup> RENOUVIER, *Les origines de la gravure en France*, in *Gazette des Beaux Arts*, anno 1859. vol. II, pagine 5-22.

<sup>4</sup> VAN DER STRATEN-PONTHOZ, *Les neuf preux*, gravure sur bois du commencement du XV siècle. *Fragment de l'Hôtel de Ville de Metz*, Paris, 1864. Questa di Metz e altre stampe coi prodi sono riprodotte in ADAM PILINSKI, *Monuments de la xylographie*, Paris, 1886. Quest'opera, che non abbiamo potuto consultare, ci è stata cortesemente indicata dal prof. Dorez.



la manière particulière au maître anonyme de 1464, dit aussi aux *banderoles*, et à celui de 1466». <sup>1</sup> Meritano di essere segnalate pure le due edizioni del « Triomphe des neuf Preux », di cui la più antica riproduce un vecchio manoscritto recante nella testata di ogni biografia delle piccole figure pedestri di Prodi, in atteggiamento e costume poco in armonia col loro peculiare carattere. <sup>2</sup> E finiamo, ricordando una stampa della fine del XV secolo e di scuola basso-renana, di cui non conosciamo alcuna riproduzione, ma che lo Schreiber ricorda nel suo « Manuel de l'Amateur ». <sup>3</sup>

Veniamo ora alle pitture murali. Del castello di Manta già abbiamo parlato. Resta a dire del grandioso castello di Runglstein presso Bozen in Tirolo, <sup>4</sup> vero museo della pit-



Sala della Manta. Lampeto, Tamiramide, Teuca  
(Fotografia Berardo)

tura medioevale. La serie dei Prodi è qui curiosamente ampliata e alle triadi tradizionali altre assai ne vengono aggiunte, concepite bizzarramente, secondo i gusti del committente. Ecco i tre migliori cavalieri, famosi per cortesia e valore: Parzival, Gawain e Iwein. Seguono le tre più nobili coppie amorose, tanto predilette dalla società aulica del XIV secolo: Wilhelm von Oesterreich e Aglei, Tristan e Isolde, Wilhelm von Orleans e Amelei. Il terzo gruppo è formato dai fortunati possessori delle tre migliori spade: Dietrich, Siegfried e Dietlieb von Steier. Ma negli antichi canti e nelle antiche leggende si favoleggia pure dei Giganti, e l'artista non poteva tralasciarli e scelse Asperan, Otnit e Stru-

<sup>1</sup> Idem, pag. 39.

<sup>2</sup> Idem, pag. 42.

<sup>3</sup> SCHREIBER, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XV siècle*, vol. II, pag. 292.

Berlin, 1893.

<sup>4</sup> *Fresken Cyklus des Schlossens Runglstein bei Bozen von Ignaz Seelos u. Ignaz Zingerle*, in *Herausgegeben von dem Ferdinandeum*, Innsbruck, 1857.

than e le loro compagne Hilde, Vodelgart e Rahein. Chiudon la serie delle triadi i migliori cavalieri coi propri destrieri e tornano in scena Artus, Gawan e Iwein. Da questa sala si entra immediatamente in un'altra, ove a monocromato verdastro, in numerosi riquadri sono rappresentati punto per punto i fatti di Tristano e di Isotta. Nikolaus Vintler, il cui stemma è spesso intercalato nelle scene affrescate, fece eseguire l'opera al principio del XV secolo, e in parte essa ebbe termine innanzi il 1414, data della sua morte. Come pitture non sono certo finissime: privi di espressione i volti, forzate le mosse, trascurati i particolari. Ma per lo studio del costume questi affreschi sono invece di capitale importanza e meritevoli di ogni considerazione. Qualora si paragonino queste figure dei Prodi con quelle di Manta certo colpiscono più le differenze che le analogie, ma però anche queste non mancano, e per convincersene basta guardare i due Carlomagni.

Anche la scultura fece suo il motivo che tanta fortuna ebbe negli altri generi d'arte, e non poteva accadere diversamente essendo il nostro un soggetto decorativo per eccellenza, al pari delle Virtù, delle Arti, delle Sibille. Le testimonianze del resto non mancano. In Francia nel castello di Coucy <sup>1</sup> vedonsi ancora i resti della sala dei Preux, descritti in versi latini (manoscritto di Grenoble) da Antonio Asti, segretario nel 1440 del duca d'Orleans, il quale ai nove eroi fece aggiungere la statua di Bertrand du Guesclin. In altra sala appresso, sempre sopra la fronte del camino, erano le Preuses, in fila, colla mano sinistra poggiata allo scudo. Il Ponthoz crede che i Prodi sian opera del XIV secolo e la serie femminile risalga al 1402, all'epoca cioè in cui Luigi d'Orleans fece restaurare l'ala del castello ove già era la serie maschile. Quanto alla Germania basterà citare la bella Fontana di Norimberga, e le nove grandi statue in pietra che sono nella sala detta *della Hansa* nel palazzo comunale di Colonia.<sup>2</sup>

Ma anche nelle arti cosiddette minori, s'infiltrò il nostro gruppo d'onore, dagli intagli in legno alle modeste carte da giuoco. A queste e alle stampe già abbiamo accennato e non torneremo adesso sulle cose già dette. Due parole invece ci sia concesso di fare sopra un curiosissimo intaglio a forma di *F*, passato assieme alla collezione Sauvageot al Museo del Louvre. Il raro cimelio venne illustrato e riprodotto da Alfred Darcel nelle « *Annales Archéologiques* ». <sup>3</sup> « *L'F étant déployée au lieu des gracieux rinceaux de feuillage qu'elle offre sur l'une et l'autre face lorsqu'elle est fermée, elle présente dix médaillons circulaires qui en occupent la haste et les barres transversales. Les parties qu'ils laissent libres sont occupées par des dragons d'une fantaisie digne de Callot, et des enfants jouant entre eux* ». In questi medaglioni a cavallo sono i nostri minuscoli Prodi, dei quali alcuni indossano il civile costume del primo terzo del XVI secolo, mentre altri han le pesanti armature che il XV secolo lasciò in eredità a quello che gli succedette. *L'F*, e un altro intaglio a forma di *M*, recante la leggenda di Santa Margherita, vennero donati a Francesco I, il re cavaliere, e a sua sorella Margherita di Valois, omonima della santa.

E con questo lasciamo i Prodi e le loro compagne per trattare di un altro leggendario soggetto non meno caro alla società feudale del XIV secolo.<sup>4</sup>

(*Continua*).

PAOLO D'ANCONA.

<sup>1</sup> VAN DER STRATEN-PONTHOZ, op. cit., pag. 34. Il camino di Coucy è riprodotto in DU CERCEAU, *Les plus excellens bastimens de France*, Paris, 1576, e in VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'arch. franc. du XI au XVI*, vol. III, pag. 204.

<sup>2</sup> VON SCHLOSSER, op. cit. pag. 26, nota 4.

<sup>3</sup> T. XVI, pag. 231 e seg.

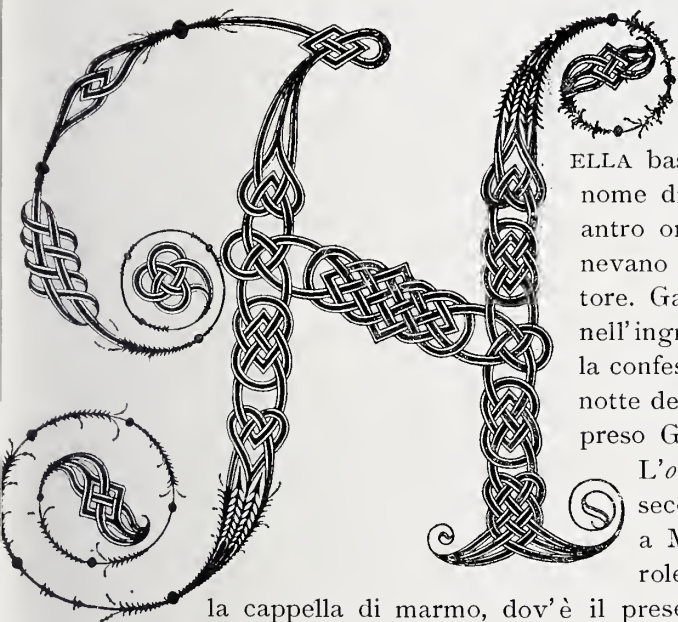
<sup>4</sup> Ci limitiamo solo ad accennare alla nicchia che vedesi in mezzo alla parete di levante ove è il Cristo crocifisso tra la Vergine e San Giovanni. Nella pro-

fondità del muro di questa nicchia a sinistra è il Battista avvolto in rozze pelli e a destra un santo martire. Iconograficamente la scena non presenta interesse: è quella tradizionale. Nè maggior valore ha rispetto alla tecnica: incerto e debole è il disegno, falso il colore. Nella composizione religiosa, l'artista doveva rinunciare al fasto, agli ori e alle gemme gettati a profusione nella composizione profana, e maggiormente appare il lato manchevole dell'arte sua.



# FRAMMENTI DEL PRESEPE DI ARNOLFO

NELLA BASILICA ROMANA DI S. MARIA MAGGIORE



NELLA basilica di Santa Maria Maggiore, nota anche sotto il nome di *Sancta Maria ad Praesepe*, s'apriva uno speco od antro ornato di marmi e di metalli preziosi, dove si contenevano reliquie della spelonca di Palestina, culla del Redentore. Gareggiarono i pontefici ad arricchire l'oratorio, tanto nell'ingresso, come nelle pareti e nell'altare, sotto cui aprivasi la confessione: celebrava il papa a quell'altare la messa nella notte del Santo Natale; e, durante questa solennità, là fu sorpreso Gregorio VII, l'anno 1075, e via condotto prigioniero.<sup>1</sup>

L'*oratorium praesepis* dovette però essere rinnovato nel secolo XIII, e il Vasari, nella vita di Arnolfo, attribuì a Marchionne Aretino il rinnovamento, con queste parole:<sup>2</sup> «E in Santa Maria Maggiore, pur di Roma, fece

la cappella di marmo, dov'è il presepio di Gesù Cristo. In essa fu ritratto da lui papa Onorio III di naturale: del quale anco fece la sepoltura, con ornamenti alquanto migliori, ed assai diversi dalla maniera che allora si usava per tutta Italia comunemente». Ma nell'edizione giuntina, innanzi all'*indice delle cose notabili* del primo volume, il Vasari mutò il passo in quest'altro: «Cominciò il detto Arnolfo in Santa Maria Maggiore in Roma la sepoltura di papa Onorio III di casa Savella, la quale lasciò imperfetta con il ritratto di detto papa... E la cappella di marmo, dov'è il presepio di Gesù Cristo, fu dell'ultime sculture di marmo che facesse mai Arnolfo, che la fece ad istanza di Pandolfo Ipotecorvo l'anno dodici, come ne fa fede un epitaffio che è nella facciata allato della cappella...».

L'epitaffio andò distrutto, quando al tempo di Sisto V si trasportò la cappella del presepio in quella ampia del Sacramento, per opera ingegnosissima dell'architetto Carlo Fontana;<sup>3</sup> onde non abbiamo più modo di verificare quanto lesse nell'epitaffio il Vasari, il nome, greco-italiano, ignoto del committente, e quella strana indicazione dell'anno dodici.<sup>4</sup> Mentre, parlando di Marchionne, il biografo aretino accenna che nel presepio fu ritratto «papa Onorio III

<sup>1</sup> LIVERANI, *Del nome di Santa Maria ad Praesepe che la basilica liberiana porta e delle reliquie che conserva*, Roma, 1854; ADINOLFI, *Roma nell'età di mezzo*, II, Roma, 1881; GRISAR, *Analecta romana*, pag. 577 e seg., Roma, 1899.

<sup>2</sup> VASARI, *Le Vite*, I, pag. 278. Firenze, Sansoni, 1878.

<sup>3</sup> CARLO FONTANA, *Della trastazione dell'obelisco valicano e delle fabbriche fatte da Sisto V*, lib. I, pagine 40, 49. Vedi anche DE ANGELIS, *De Basilica S. Mariae Maioris*.

<sup>4</sup> Forse invece di Pandolfo Ipotecorvo, leggevasi Pandolfo di Pontecorvo; l'anno nel ms. era segnato n. 12., e divenne nella stampa 12.



Fig. 1 — Arnolfo di Cambio: Frammento dell'arcata dell'*oratorium praesepe*  
Roma, Santa Maria Maggiore — (Fotografia Gargioli)

tempi differenti, dando per certe le date incerte e scorrette, col dichiarare che « la cappella fu fatta incominciare nella costruzione da Innocenzo III per l'architetto Marchionne d'Arezzo, condotta a fine da Onorio PP. III, mediante l'opera dell'architetto fiorentino Arnolfo di Lapo, il quale, trapassato Onorio, vi costruì anche la sepoltura dello stesso pontefice ».

Senza ricordare le due asserzioni del Vasari, il padre Grisar, l'ultimo illustratore dell'*oratorio del presepio*, scrive, negli *Analecta romana*, che forse gli antichissimi pontefici che adornarono l'oratorio, lo ravviserebbero ancora inalterato. Eppure nulla si scorge de' tempi di Gregorio III, d'Adriano I, di Leone III, di Sergio II evocati dal Grisar! Questi indica però alcune statue « che ora si vedono intorno, e sembrano conservare le primitive tradizioni delle figure del presepio, benchè esse non siano altro che mediocre lavoro del XIV secolo o del XIII ». Conservano le primitive tradizioni, come può conservarle un'opera grande e nuova, ad altorilievo, di Arnolfo di Cambio, che, sempre rimasta sotto gli occhi dei visitatori di Santa Maria Maggiore, non fu apprezzata secondo la sua importanza, non riconosciuta per l'opera del grande maestro, dominatore dell'arte romana nelle ultime decadi del Duecento. Dal Fontana, che, nello scorcio del Cinquecento, parlando dei frammenti di Arnolfo, li indicò, senza sospettarne l'autore, in un « nicchio quadro, dove sono li tre Magi di marmo vecchio, ch'adorano Nostro Si-



Fig. 2 — Arnolfo di Cambio: Altro frammento dell'arcata  
dell'*oratorium praesepe*  
Roma, Santa Maria Maggiore — (Fotografia Gargioli)

di naturale, del quale anco fece la sepoltura », nel discorrere poi di Arnolfo, indica solo la sepoltura del pontefice, che non Onorio III, ma IV dovrebbe essere, avendo il primo regnato dal 1216 al 1227, il secondo dal 1285 al 1287.

L'Adinolfi, ricordando le due asserzioni del Vasari, insieme le confuse, e dopo aver scritto che si potrebbe far questione sull'ubicazione dell'altare del Presepio prima del 1216, cioè prima del tempo in cui Onorio III lo fece murare, continuò, mutando e associando uomini, cose e



gnore Giesù Christo nel Presepio », si è rimasti indifferenti, e sino ai nostri giorni, innanzi all'opera del sommo scultore. Per l'architetto illustre del Cinquecento erano semplicemente i tre Magi « di marmo vecchio »; per lo storico odierno di Roma dei bassi tempi « un mediocre lavoro del XIV secolo o del XIII ».

All'entrata della Confessione, nella cappella di Sisto V a Santa Maria Maggiore, stendesi un arco scemo, guasto nel mezzo da un serafino alato e da una lastra di marmo bianco venato; ma, ai lati, ne' pennacchi, stanno due profeti, sul fondo a tessere d'oro, recanti cartelli con le scritte ora rifatte (fig. 1 e 2). I due profeti, senza alcun dubbio, sono opera di Arnolfo: quello, a sinistra, Davide, porta un diadema gemmato sul capo, lunghi e sciolti capelli che ricadono ondegianti sugli omeri, un pallio che si stringe a fascia sopra ai fianchi, una tunica con le maniche rimboccate: egli sta ginocchioni, come Abele nel ciborio di San Paolo fuori le mura, e mostra il piede destro, che si punta e s'aranca sull'arcata, studiato dal vero con una grande giustezza d'ogni particolare della forma. Il cartello tenuto da re Davide reca quest'iscrizione: INTROITE IN ATRIA SALVS ADORATE DOMINVM IN AVLA SANCTA EIVS. A riscontro del giovane profeta, sta il vecchio Isaia dalla lunga chioma, curvo, cadente bocconi sull'arcata, con gli occhi fissi allo svolto rotulo, in cui si legge: ET PANNIS INVOLTVM RECLINARIT EVM IN PRAESEPIO. Entrambi i profeti si dimostrano chiaramente opera di Arnolfo, nei tipi, nelle pieghe che segnano con rapidi tratti la forma, scavandola sotto i panni, tracciandola con forza intorno al giro delle anche, delle coscie e de' polpacci. Vi sono le pieghe qua e là a linee spezzate sui corpi; a piani geometrici, triangolari, lunghe, distaccate dai corpi stessi. Gli orecchi, come in altre figure d'Arnolfo, sono piatti, con la parte interna bucata.

Dell'antica arcata, oltre le due figure de' profeti, è anche la striscia musiva cosmatesca che si stende al disotto; ma, nell'interno, quando tolga parte del pavimento e il paliotto cosmatesco dell'altare, tutto in più volte fu guasto. Però nell'ambulacro dietro l'altare, entro una nicchia, scoprimmo i frammenti del presepe di Arnolfo. Si vedono ancora il bue e l'asino, che dovevano sporgere le teste sulla greppia; San Giuseppe, forte come il San Pietro nel ciborio di San Paolo fuori le Mura, con i capelli a riccioli divisi da punteggiatura di trapano, con le mani l'una sull'altra poggiate ad un bastone (fig. 3).

Questa figura però dovette essere pomiciata, lisciata, quando si sostituì la statua della Vergine con altra moderna.<sup>1</sup> Ma integre sono ancora le tre figure dei Magi (fig. 4), e, sopra tutte mirabile è quella del più vecchio di essi, in adorazione della divina Creatura, ginocchioni, con il corpo affralito ricadente sulle calcagna, le braccia stese lungo la persona, le mani che si giungono. Con la testa protesa, gli occhi sbarrati, fissi, le labbra semiaperte sta il chiomato sire in veste regale, ricamata a quadrifogli intorno al collo, nell'orlatura della tunica, in una striscia in giro a mezzo delle maniche. Questa statuetta era fissa alle pareti, non distaccata come ora si vede; e ancor fisso è il gruppo degli altri due re, che stanno in colloquio nell'avvicinarsi al presepe. Quello che sta più da presso al gruppo divino porta un diadema gemmato sul capo, la clamide frangiata sulla tunica, e tiene un vaso del quale solleva il coperchio. Volgesi al giovane compagno, che gli favella con entusiasmo, come illuminato dal suo pensiero, dalla gioia che è in lui. E questo terzo re veste una clamide frangiata e ricamata a rose e a stelle negli orli, e porta un vaso con il coperchio che pare il colmo d'una corba di frutta.

Tutto il resto della composizione fu distrutto: come nella *Natività* di Fra' Guglielmo a Pistoia, il bue e l'asino dovevano sporgere le loro teste sul fanciullo divino in grembo di Maria; attorno al gruppo doveva esservi almeno un angelo assistente, come nella stessa rappresentazione sui pulpiti descritti di Pisa, di Siena e di Pistoia, e negli altri della scuola di Niccola d'Apulia. E la presenza dei due animali, che dovevano scaldare il neonato, fa

<sup>1</sup> Più che di sostituzione, si tratta probabilmente del rinnovamento del gruppo della Vergine col Bambino, che scalpellato, lisciato, pomiciato non ricorda più il marmo da cui fu tratto,





Fig. 3 — Arnolfo di Cambio: Frammenti del *Presepe*. Roma, Santa Maria Maggiore  
(Fotografia Gargioli)





Fig. 4 — Arnolfo di Cambio: Frammenti del *Presepe*. Roma, Santa Maria Maggiore  
(Fotografia Gargioli)

pensare che alla scena dell'Adorazione de' Magi andasse congiunta quella dell'Annuncio ai pastori, così come nel pulpito di Fra' Guglielmo a San Giovanni *fuor civitas* di Pistoia, a riscontro de' Magi, sono i pastori annunciati dall'angiolo.

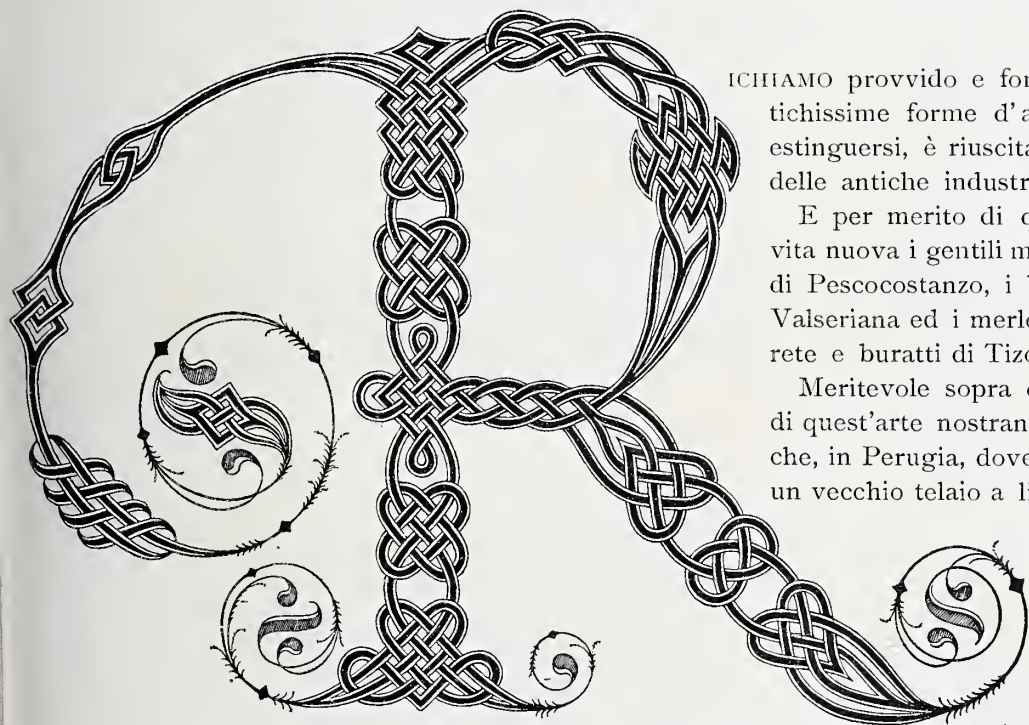
Quest'opera grandiosa, questa composizione che può considerarsi la prima ad altorilievo dell'arte rinnovata da Niccola d'Apulia, fu eseguita probabilmente non negli ultimi tempi da Arnolfo, ma in un tempo prossimo al ciborio di San Paolo fuori le Mura, con le statue del quale ha i maggiori riscontri. Potrebbe credersi quindi che, al tempo di Onorio IV, appena compiuto quel ciborio, Arnolfo vi mettesse mano. La tradizione confusa, scorretta, raccolta dal Vasari e inascoltata portava quindi in sè un elemento di verità: non il III, ma il IV Onorio fece ricostruire e adornare da Arnolfo l'*oratorium praeseptis* nella basilica di Santa Maria Maggiore.

ADOLFO VENTURI.



# ARTE DECORATIVA

## UN' ANTICA INDUSTRIA TESSILE PERUGINA.



ICHIAMO provvido e fortunato verso modeste e antichissime forme d'arte obliate o prossime ad estinguersi, è riuscita l'esposizione dei prodotti delle antiche industrie femminili fatta a Roma.

E per merito di questa esposizione riebbero vita nuova i gentili miracoli del merletto aquilano di Pescocostanzo, i bei lavori di tela sfilata di Valseriana ed i merletti di Coccolia, i merletti a rete e buratti di Tizoni, i tessuti toscani e sardi.

Meritevole sopra ogni altra, tra le patronesse di quest'arte nostrana, è la contessa Del Mayno che, in Perugia, dove era ospite graditissima, da un vecchio telaio a laccio, polveroso e sconquas-

sato, trasse, col consiglio e l'aiuto del notissimo pittore conte Lemmo Rossi-Scotti, la ispirazione prima a risuscitare la vaghissima arte dei *Tappeti a fiamme*, tessuti con grosso filo di seta

di vari e vivaci colori, a sfumatura, di un effetto vago e gentile. Mi intratterrò con più agio un'altra volta sopra questa industria.

Ma intanto un artista, il prof. Mariano Rocchi, esperto conoscitore d'arte e finissimo collezionista, con infinite cure e con molto dispendio di tempo e di danaro, aveva, prima che nessun altro ci pensasse, da parecchi anni indietro, raccolto una notevolissima quantità di esemplari e di frammenti di un'antica arte tessile, forse esclusivamente perugina, della quale amo oggi dare un cenno ai lettori de *L'Arte*.

Il fecondo ed attraente argomento merita una compiuta monografia: io vengo oggi adunando i primi sassi pel nuovo edificio e li verrò alla meglio ordinando.<sup>1</sup>

È invero meravigliosa la perpetuazione di questi antichi tessuti. La moda e il gusto perseguono gli oggetti di una beltà sontuosa ed appariscente, ma non curano quelli a sod-

<sup>1</sup> Alla ragione dello spazio ho dovuto, fra altro sacrificare una ampia menzione della gentile operosità di molte gentildonne italiane in questi tentativi fortunati di ridar vita alle nostre bellissime arti e industrie antiche.

disfare le più pratiche necessità della vita, semplici e sobri nella duratura loro sodezza. Facciamo questa osservazione piccina: dalla toga dei Romani al *frak* dei nostri giorni quale immensa serie di mutazioni! Ma il *sagum* del popolano quirite persiste forse ancora immutato nella bianca *sarga* dell'agricoltore abruzzese e reatino.



Perugia. Collezione M. Rocchi

Quanta fatica e cura, nonostante, occorre al Rocchi per ricercare e raccogliere frammenti disprezzati da più secoli, impiegati nei più diversi usi, confinati negli angoli più oscuri. Visse una floridissima arte di panni di lino nel Quattrocento e nel Cinquecento perugino: le sue vestigia raccolse il Rocchi con mano diligente: studiò questi avanzi nella tessitura, nel punto, nel disegno, nelle dimensioni, negli usi: ne tentò un catalogo cronologico; ma ogni pezzo nuovo veniva a sconvolgere l'ordinamento già elaborato ed obbligava l'autore a nuove catalogazioni.

Forse appena oggi, con i centocinquanta pezzi che egli possiede, sarà possibile disegnare i vari momenti nella produzione successiva della fiorente ed utile industria.

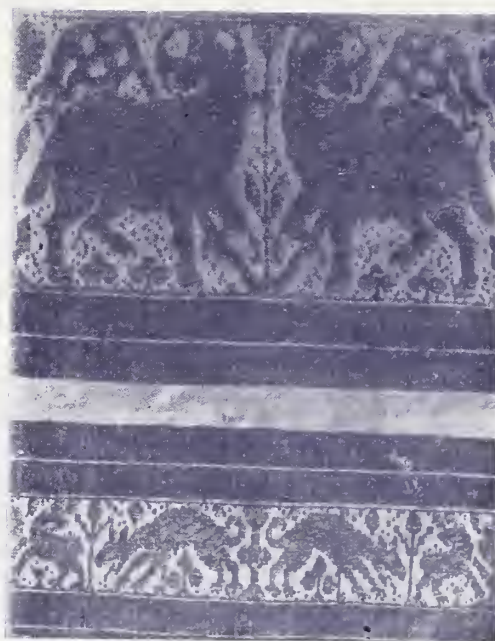
A lui deve andare diritta la stessa gratitudine che meritano con l'opera delle loro collezioni d'arte francese il Sauvageot, il Du Sommerand e il Debruge-Dumenil; ed io m'auguro che la collezione Rocchi divenga, come quelle or ora ricordate, proprietà dello Stato.

Questi tessuti sono tovaglie, portiere e coperte da letto: sono ampi tovagliuoli e asciugamani. Il centro bianco, i lembi, ad una discreta altezza, hanno intramezzate e intessute col bianco, striscie turchine e bande o verghe ornamentali a disegni ed a figure, pure in turchino. La materia è puro lino, torto a mano: la tessitura è ad occhio di pernice, il turchino è cotone. Semplici frangie a losanga e nappine, pure in turchino, completano questa solidissima biancheria da camera e da tavola.

Oltre che l'uso di questi due colori, bianco e turchino, sono caratteri comuni a tutti questi oggetti la bellezza e la solidità del lavoro e l'originalità del concetto. Questa generale impronta ci fa dire che debbono essere usciti inizialmente dallo stesso fondaco e che hanno mantenuto le stesse vestigia con sorprendente continuità e costanza. Forse una serie cronologica si potrebbe tentare comparando sopra moltissimi cimelii la maggiore o minore uguaglianza del filo, l'irregolarità delle trame, il diverso carattere dei disegni ornamentali: ma chi ci assicura poi che questo sia l'unico punto di partenza per una classificazione?

La tessitura col liccio ce la definisce con poche parole Eugenio Müntz nella *Tapisserie*: « Un ouvrage dans lequel des fils de couleur, enroulés sur une chaîne tendue verticalement ou horizontalement, font corps avec elle, engendrent un tissu... ». Precisamente così anche questa tessitura rinnovellata.





Perugia, Collezione Mariano Rocchi





Perugia. Collezione Mariano Rocchi

nel carattere alcuni animali scolpiti negli specchi della fontana stessa: alcuni hanno leggende come *ardo*, *amma* (ama), o nomi di donna come *Sirina*, *Lautomia*, *Julia bella*: un altro ha coppie di guerrieri duellanti con una leggenda, quasi indecifrabile: altri furono tovaglie da altare e recano l'agnello simbolico: altri hanno gruppi di dame e cavalieri in atto di danza: ben scompartite fughe di pavoni, giraffe, cani, cavalli, pappagalli, rondini, aquile, fagiani, cavalieri che si avviano alla caccia col falcone in pugno, negromanti e centauri, demoni cavalcanti, leoni, fughe di sfingi, di sirene, di aquile, di draghi ci passano dinanzi: lepri inseguite da cani e centauri col falcone in pugno. Tutto in generale è disegnato con brio e spirito quanto lo permettevano la grossezza del lavoro e la destinazione di questi tessuti.

Molti disegni noi li ritroviamo in ornamenti del Quattrocento e Cinquecento, nei vasi e piatti di Deruta, in qualche antico vaso etrusco. Molte fiere mitologiche sono evidentemente di origine italica e greca: i pavoni e i pappagalli ci ricordano le influenze orientali.

Questo insieme così vario di ornamentazioni in un genere di tessuti, più destinati al grosso popolo che ai signori, ci rivela i gusti, le ispirazioni, le preferenze nella cultura artistica della borghesia perugina quattrocentesca.

Possiamo definirli documenti storici in panni di lino di una fiorentissima industria, che spesso ricorda un'arte più antica, destinati ad usi sacri e ad usi profani. Ce n'è uno col motto: *Ave Regina Coeli*: certo era una sottotovaglia di altare. Moltissime chiese urbane e campestri del territorio perugino hanno tuttora siffatti tessuti per sottotovaglia.

Ma certi altri motti ci svelano l'origine di qualche corredo di sposa. Erano i nomi di donna e i molti titoli di possesso delle massaie, od omaggio dell'uomo innamorato, dello sposo? E non sarà stato un eguale sentimento che avrà dettato gli epiteti di *bella* e *gratiosa* e i motti *amor*, *ama*, *ardo*, *buon'alba*?

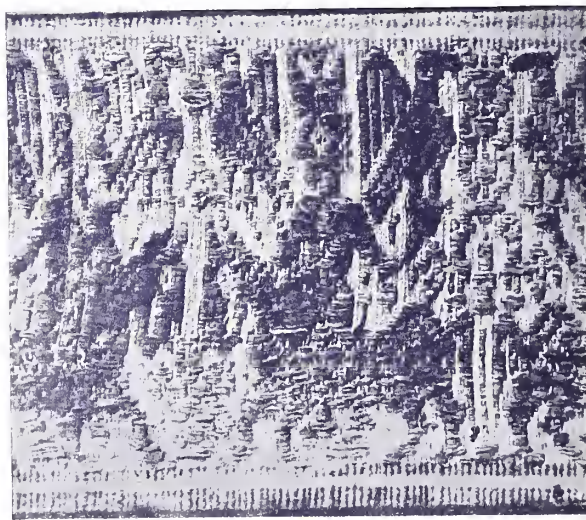
Molte decorazioni ricorrono talora negli arazzi di origine francese; anzi l'arte del panilino bianco e turchino sta di mezzo, per chi conosce il lavorio complicato del liccio, fra il tappeto a fiamma e l'arazzo; ma tiene più dell'arazzo che del tessuto a fiamma.

Certo non di Raffaello o del Mantegna sono i cartoni di queste modeste opere; ma la loro varietà è grande, l'originalità e il buon gusto della disposizione sono notevoli.

Ce ne sono con figure e motti; ce ne sono con disegni che ricordano cose locali e altri che ricordano antiche forme medievali.

La famosa fontana di Perugia prestò un motivo ornamentale a più d'un tessuto: e coppie di grifi rampanti rivolti, a due a due, l'un contro l'altro, completano l'ornamentazione, mentre un altro frammento ci presenta due file di grifi contro-

rampanti a due a due: altri ricordano



Perugia. Collezione Mariano Rocchi



Quindi, ove non direttamente dall'Oriente quelle furono prese di seconda mano dagli arazzieri fiamminghi che nel secolo XV abbondarono in Italia ed anche nella nostra Umbria, mentre nel XIV si facevano venire nei nostri paesi le loro manifatture. Dal Müntz è ricordata Giovanna francese, quale *maestra de panni de razza*, a Todi, nel 1468: e l'opificio di arazzi di Perugia fu fondato nel 1463 da Lillesi, Jacques o Jaquemin Birgières, dal suo figlio Niccola e dalle loro mogli Giovanna e Michelina. Si trattennero a Perugia fino al 1466 per decorare la cappella dei Priori e per formare allieve.

Infatti i migliori esemplari di questi tessuti di lino, quelli del Cinquecento, hanno dell'arazzo la grandiosità e larghezza del disegno e la vivacità delle movenze delle figure: altri sono minuti e meno belli di composizione.

Da una semplicità primitiva di losanghe, fiamme e linee geometriche si salì fino al fasto di un eletto lavoro artistico: e così dal lavoro rivolto a contentare con garbo il bisogno, si salì a soddisfare i vagheggiamenti e i desiderî di una mediocre agiatezza; dal cartone rudimentale si salì ad invocare il concorso di qualche artista; dal mestiere si sale all'arte vera e propria. Nella semplicità maggiore del costume trecentesco questi lini dovettero bastare al lusso di tutti i ceti; ma l'aureo bagliore delle corti e l'opulenza della vita signorile nel Quattrocento li lasciò ben presto da parte nei corredi nuziali, nelle portiere e nelle coperte, e s'appigliò ai drappi, cercò i broccati ed i velluti. Questi panni di lino rimasero corredo della borghesia meno ricca e poi passarono al popolo. E il popolo ne prolungò la vita: il loro ultimo asilo furono i conventi. Ma perchè questa fiorente manifattura non si allargò fuori dell'Umbria? Le dovè impedire la diffusione e il primato il fatto che in quel secolo glorioso ogni angolo d'Italia ebbe un'arte locale del tessuto, tutta sua ed egualmente bella.

Non è poi del tutto vero che essa non si diffuse. Nel Cenacolo di Leonardo, la tovaglia ha ornamenti e fascie in turchino, della impronta precisa di quelle di fabbrica perugina, come anche ritenne, interpellato, Giuseppe Bertini, già direttore della Galleria di Milano.

Anche una tavola nel Museo cristiano del Vaticano, rappresentante le nozze di Cana, ha la tovaglia dello stesso carattere: i convitati hanno questi medesimi ampi tovaglioli gettati dall'avanti indietro con le code cadenti sul dorso.

Si diffuse adunque per l'Italia; ma si perpetuò solo nel suo luogo d'origine, e in Ferrara (come ricavo da una lettera del conte A. Gandini, gentilmente esibitami) ripetute e chiare menzioni ne abbiamo. Il Gandini in una chiesa di Gattaia in Mugello ne trovò rivestiti, come sottotovaglie, tutti gli altari. Ce ne sono saggi nel Museo civico di Modena; e se ne parla nei Registri della Guardaroba della



Perugia. Collezione Mariano Rocchi



Perugia. Collezione Mariano Rocchi

Corte di Ferrara. Sono ivi menzionati come tessuti di tela di lino, col cotone turchino per gli ornamenti, aventi *alli capi vergate* (cioè linee grosse) di diverse altezze, con disegni spesso geometrici, di stile quasi bizantino o con fughe di uccellini, onde si trovano denominati *inoxcladi*, inucellati.

Nell'Inventario della Corte *de panni de lino* 1482-1502 (c. 14), c'è il capitolo *de mantili ad occhiello*, cioè ad occhio di pernice. Vi si parla di mantili parisini, forse *perusini*, *inoxcladi schietti ad occhiello*. E poi lì appresso viene il capitolo *de tovaglie da famija da mattina: tovaglie ad occhiello, tovaglie nove vergate*. Ed a cc. 55 nelle *Spese de lo offitio*, 1472, leggesi: *Tovae 25 de fameja, de le quali glic ne sono 14 usc, cum li capi vergadi et inoxcladi, et undici nove cum li capi bianchi, ... tutte de braza 3 l'una*.

Fra questi accenni e gli oggetti tuttora esistenti, la rispondenza è perfetta: si tratta di mantili, di pannilini, cioè panni di lino, di biancheria da famiglia per la mensa e la camera.

Non posso allungar la già soverchia materia di questa notizia con esporre quanto rinvenni negli archivi di Perugia; ma non sarebbe completa la notizia stessa senza un accenno alla origine di questa arte tessile.

Per la loro forte personalità giuridica e per la grande efficacia politica, le arti ebbero pertanto le loro *assise* nelle matricole, delle quali parecchie si conservano nella Pinacoteca (fra i codici miniati) e nella Biblioteca comunale di Perugia. Un'indicazione delle medesime porsi già nel mio *Inventario dei manoscritti* della Comunale, pubblicato nel 1896, ma molte andarono perdute: e nulla si saprebbe più di molte di esse, se Annibale Mariotti non ce ne avesse lasciato sul finire del Settecento un diligente transunto.

*L'ars bambaciariorum*, o della bambagia, non ha accenni ai mantili o panni di lino, nè nelle origini, nè dappoi, quando nel 1529 le si unì l'*arte della seta*, che si occupò poi anche della tessitura del velluto, del raso e del damasco. La bambagia che col cotone turchino offrì i primi ornamenti al pannilino, mescolandosi poi coi tessuti più sontuosi, fa per sempre divorzio dall'umile compagno primitivo. Fra i *tessitori* bisogna cercare.

La matricola dei tessitori reca impresso nel cuoio a caratteri gotici: *Matricula artis capellarum focminarum*: ed il suo maggior lavoro consisteva nel tessere *capelle*, cioè accappatoi per le donne del popolo e della media borghesia. Era il *cappatoio* ancora in uso a tempo del Mariotti presso le nostre contadine. I primi statuti sono del 1307: non vi si accenna ai tessuti di lino con vergate di cotone turchino; ma in fondo, quando l'arte del cappatoio è sul declinare, compare in modo, dirò così ufficiale, l'arte dei pannilini che si mescola e fonde con la *fraternitas et universitas capellariorum*.

È detto che mentre prima le capelle (cuffie) le portavano tutti, uomini e donne, « in capite subctus birectas, postea abierunt in desuetudinem et ars ipsa fuerit et sit depauperata, ... attento quod *pannilini* sint de membris dicte artis, cum ex eis fiant dicte infule, et pannum linum tessentes similiter sint de membris dicte artis, et nulli arti solvant aliquam dovanam », chiedono e deliberano di « concedere dicte arti et eorum camerario et artificibus ut possint a dictis textoribus per futurum tempus in perpetuum erigere dovanam ... ».

Dunque i *Capellarii* o *Infularii*, cioè i tessitori di panni di lino pel dorso e pel capo, avevano dentro la propria corporazione, oggi diremmo una *sezione*, cioè una più umile maestranza di tessitori detti i *Pannilini*, i quali attendevano esclusivamente alla tessitura del lino: e poichè i primi si occupavano della tessitura degli indumenti esteriori, rimase ai secondi il provvedere i tessuti di uso più intimo e di destinazione più domestica.

Possiamo lamentare che o la perdita della matricola dei pannilini o la parsimonia degli accenni non ci sappiano dire di più; ma se questa specie di diritti di tassa e di esazione si dà ai *pannilini* nel 1510, cioè quando l'arte degli infularii e capellarii è già sul declinare, e da lei si è allontanato il favore del pubblico, mi pare che dobbiamo dedurne che l'arte del pannilino doveva essere per lo meno antica quanto l'altra, accanto alla quale e in seno della quale visse e fiorì: e se, nel principiare del Cinquecento, l'una scade e l'altra viene sempre più in fiore, bisogna dire che il favore cui accennano gli statuti e le leggi trova



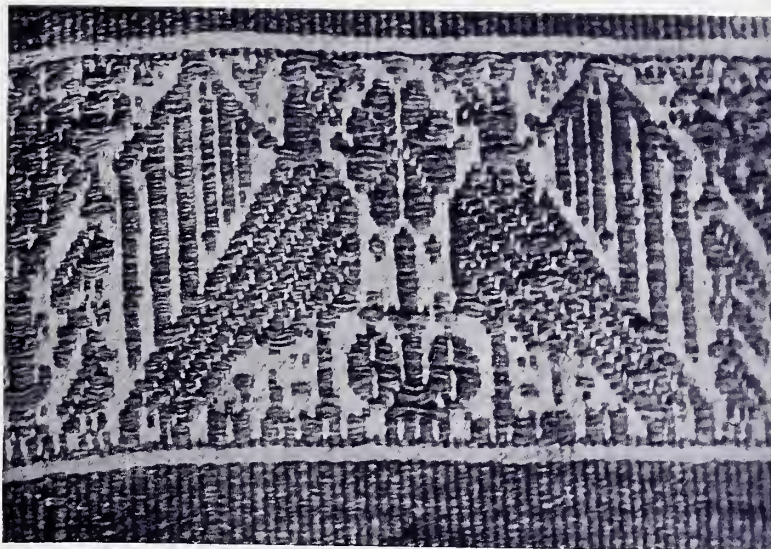
riscontro nel moltiplicarsi e nel perpetuarsi dei prodotti di quest'arte, da allora fino all'Ottocento.

Una società di elettissime signore perugine, che hanno a guida la signora Mary Galenga Stuart e la marchesa Alessandrina Torelli-Faina, hanno ridato vita a questi tessuti e li producono in copia. Fecero la loro comparsa all'Esposizione delle industrie femminili.

Intanto possiamo rallegrarci che si è ravvivata sull'antica un'arte del tutto nuova, che avrà, come l'antica, vita e alimento copioso dalla semplicità del lavoro, dal prezzo modesto, dalla secolare durata di questi tessuti. Non dobbiamo fermarci alla pura illustrazione di un'arte perduta; ma augurare che le grazie dell'arte italiana, raccolte dai modelli, dai musei, dai libri, siano riprodotte in nuove forme industriali.

Perugia.

ALESSANDRO BELLUCCI.



Roma. Collezione privata

## MISCELLANEA

---

### Un quadro sconosciuto di Melozzo da Forlì. —

Sopra Melozzo da Forlì è stata richiamata recentemente l'attenzione degli studiosi dal bel quadro rappresentante San Sebastiano fra due donatori, identificato dal prof. A. Venturi e per merito del Venturi stesso entrato a far parte della Galleria Nazionale d'arte antica in Roma.<sup>1</sup> Il prezioso quadro ha contribuito grandemente a rendere più esatte le nostre cognizioni sull'attività artistica del maestro forlivese, del quale disgraziatamente dobbiamo lamentare tanta scarsità di opere e di notizie.

Il grande affresco eseguito per Sisto IV nella Biblioteca Vaticana, i meravigliosi angioli delle volte dei Santi Apostoli, adesso nella sagrestia di San Pietro, i due quadri del San Marco papa e del San Marco evangelista nella chiesa di San Marco, l'affresco che adorna la tomba di Juan Diego de Coca in Santa Maria sopra Minerva e le altre poche opere che ci rimangono di Melozzo, quantunque siano state sufficienti allo Schmarzow per far campeggiare maestosa la figura del maestro fra i più grandi artisti del Quattrocento in Roma, ci fanno desiderare di veder ancor meglio lumeggiata la personalità artistica di lui. Quindi, ogni nuova opera che possa contribuire a questo scopo non può che riuscire oltremodo ben accetta nel campo degli studiosi, tanto più che da essa noi dobbiamo attenderci sempre nuove rivelazioni di bellezza e di forza. Ed una rivelazione invero è stato per noi il nuovo quadro che presentiamo ai lettori de *L'Arte*, e nel quale crediamo di dover riconoscere indubbiamente la mano del grande maestro.

Si tratta di un dipinto a tempera su tav. (1,58×0,57), che si trova attualmente in possesso del sig. Pio Fabri in Roma, e che rappresenta la figura quasi grande al vero di un Santo papa, in piedi, in atto di benedire colla destra e di tenere un libro nella sinistra.

La figura del pontefice si impone a prima vista per il suo aspetto nobile e dignitoso, per la sua calma severa e solenne. Egli porta il triregno dorato sulla testa incorniciata dall'aureola. Al di sotto del triregno scendono sopra le tempie i lembi inferiori del camauro,

di un rosso vivissimo. Il grande piviale che avvolge tutta la figura in ampie pieghe è tempestato di perle e di altre pietre preziose. Esso ha disgraziatamente perduto la sua primitiva tinta di un bel rosso carminio, solo visibile ancora nella parte superiore, mentre la parte inferiore, per il facile scolorir della lacca, è tornata quasi al suo primitivo ed incompleto stato di preparazione; ed è per questa ragione che noi abbiamo creduto sufficiente dare soltanto la riproduzione della parte superiore del quadro.

Nell'estremo margine della tavola, in alto, si leggono i resti di alcune lettere segate per metà, ma che ci hanno permesso tuttavia di ricostruire la scritta: S FABIANUS. Non vi è dubbio dunque che l'artista abbia inteso di rappresentare qui San Fabiano papa, il quale tenne il pontificato dal 236 al 250.

Nonostante che la tavola abbia sofferto in più parti per alcune screpolature, e per la perdita del colore nella parte inferiore del manto, essa è tuttavia assolutamente immune da restauri e ci permette di godere ancora la bella pittura in tutta la sua genuina freschezza.

Un potente verismo anima la figura del pontefice nello sguardo penetrantissimo ed un po' irregolare, nei lineamenti un po' stanchi, nell'atteggiamento generale del corpo leggermente affranto, ma maestoso e solenne.

L'opera, oltre che nella profonda penetrazione psicologica del carattere, reca in ogni dettaglio la forte impronta del maestro forlivese che aveva fatto tesoro delle severe massime di Piero della Francesca, ma che aveva saputo nello stesso tempo affermare alta ed intatta la sua personalità al di sopra di qualunque scuola, di qualunque indirizzo.

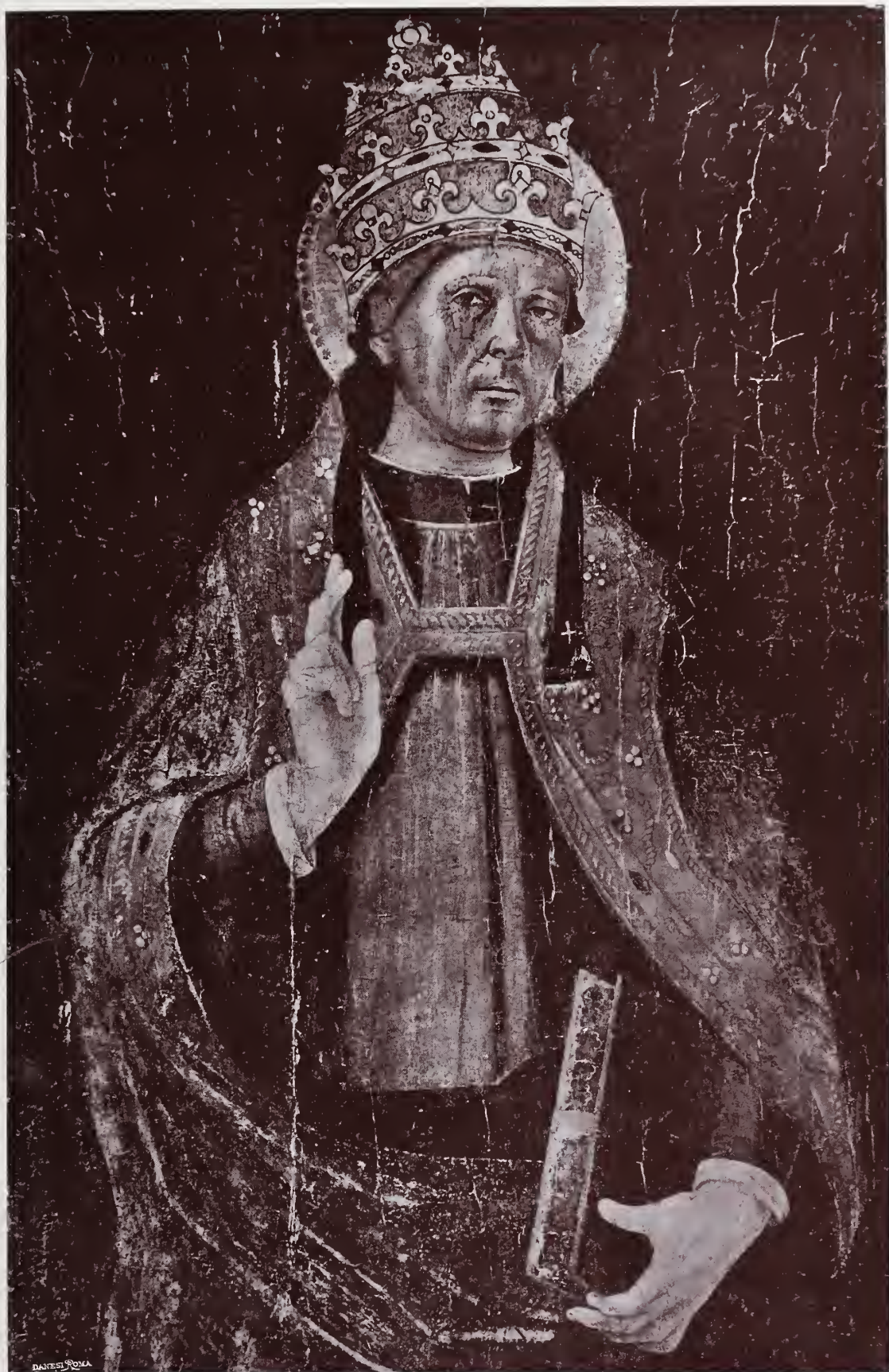
La tecnica presenta quella stessa leggerezza luminosa che riscontriamo in tutte le opere di Melozzo, e specialmente nel San Sebastiano della Galleria Corsini. Il colorito semplice, trasparentissimo, lascia intravedere la sottostante preparazione verdastra nelle carni, e nel tratteggiar del pennello rivela l'artista avvezzo a trattare l'affresco e quasi schivo delle difficoltà dell'impasto.

Non poche sono le affinità che la figura del San Fa-

---

<sup>1</sup> Vedi *L'Arte*, fasc. VIII, 1904, pag. 310.





Melozzo da Forlì: San Fabiano papa. Roma, Collezione del signor Pio Fabri



biano presenta con quella del San Marco papa.<sup>1</sup> Le mani specialmente sono molto simili nei due quadri, sebbene nella nostra tavola abbiano una maggiore correttezza di disegno ed una maggiore trasparenza di colorito nel bianco candidissimo dei guanti. Dalle due figure spira quasi una stessa aria di famiglia, uno stesso senso di grandiosità e di grave compunzione.

La forma stretta ed allungata della tavola del San Fabiano ci fa supporre che essa fosse originariamente destinata a far parte di un insieme più vasto, forse di un trittico o di un polittico; ma la scarsità di notizie intorno alla provenienza dell'opera, che fino a pochi giorni or sono era resa irriconoscibile per una densa patina che tutta l'offuscava, non ci permette per ora di rintracciarne esattamente la storia.

Crediamo tuttavia di non andare molto lungi dal vero riportando questa tavola a quel periodo nel quale Melozzo esplicò la sua attività sotto la protezione di Sisto IV, ed assegnandole una data prossima a quella del San Sebastiano della Galleria Corsini e di qualche anno posteriore a quella dei due quadri della chiesa di San Marco che risalgono al 1476 circa.

PIETRO D'ACHIARDI.

**Affreschi del Guariento a Bassano.** — Sembra che nel Paradiso del Guariento, rimesso ora alla luce

nella maggior sala del palazzo dei Dogi, la grande idealità medioevale, che cingeva di splendori regali le iconi dei santi, si elevi e si espanda in un inno glorioso, prima di cedere il campo all'arte nuova degli allegri novellatori alla fine del Trecento.

A Venezia il Guariento non apparve come il campione di un'arte innovatrice; ma vi fu, io penso, amato ed esaltato sopra ogni altro maestro, perchè il suo spirito non si allontanava dalla grande tradizione dell'arte medioevale bizantina; ma anzi quella tradizione egli riassumeva e coronava. Davanti alla grande visione del Paradiso, più che a Giotto, che innegabilmente è il maestro, e al Giudizio universale di Padova, il pensiero corre ai mosaici del XII secolo; ad esempio, alle absidi di Santa Maria in Trastevere e di Santa Maria Maggiore a Roma con la incoronazione della Vergine; e certe facce, come quelle degli evangelisti, sembrano tolte da antichi codici miniati.

Se passiamo ad esaminare i dipinti già all'Accademia, ed ora degnamente esposti al Museo civico di Padova, quelle schiere di angeli volanti ci sembrano veramente opera di un bizantino della seconda età d'oro. Gli è che un profondo sentimento religioso domina l'anima del maestro, che ricerca soprattutto l'intensità dell'idea. Basti vedere agli Eremitani l'*Ecce homo* che ha il capo coperto dal manto. Potente è l'abbandono del cadavere di Cristo con la testa spro-

<sup>1</sup> Vedi *L'Arte*, Fascicolo XI e XII, 1904, pagina 515.



Guariento: Madonna in trono e Santi, Convento presso San Francesco, Bassano



fondata sulla spalla nella grande croce del Museo di Bassano. Quivi va indubbiamente attribuita a lui anche la croce del Duomo, che ha pure, secondo il modello giottesco, il Cristo benedicente, la Vergine e l'evangelista nei lobi terminali delle braccia. Ma qui la Vergine e il San Giovanni piangenti hanno le teste segnate con grande forza, a contorni neri e a vive luci, che sono esempio caratteristico della maniera ancora crudemente medioevale, per così dire, dell'artista.

Il Guariento deve aver lavorato molto a Bassano

Guariento. Ripassando recentemente da Bassano, ho ammirata l'opera del Gerola, che, sgombrato il locale dai banchi dei piccoli scolari, ha tolto il bianco alle mura della stanza, sì da mettere alla luce la struttura architettonica di un piccolo oratorio, con porte e strette finestre ad arco acuto. Sulla parete a sinistra dominano le grandi figure di San Sigismondo, di Sant'Antonio abate che presenta alla Vergine due gentiluomini armati e laureati, forse gli stessi gentiluomini che s'inginocchiano davanti all'Annunziata. Se-



Guariento: Particolare dell'affresco precedente

soprattutto nella chiesa dei francescani. È suo l'affresco dell'Annunziazione a destra dell'entrata di San Francesco. L'angelo è disegnato con sacra monumentalità, ignota ad altri pittori; mentre lo sforzo eccessivo degli occhi e la fronte coperta dai capelli danno al Padre Eterno quell'aspetto di gufo, che è comune al Cristo coll'evangelio nei medaglioni in alto delle due croci.

Alcuni mesi or sono, il dottor Giuseppe Gerola, zelantissimo direttore del Museo civico di Bassano, mi mostrava, in un locale a terreno del convento presso San Francesco ora occupato dalle scuole, alcuni santi dipinti sopra una parete, che a me parvero opera del

guono un'altra Vergine in trono, tenuta in mezzo da due santi apostoli, e finalmente un santo cavaliere decapitato (forse San Donnino) che regge la propria testa fra le mani. La seconda Vergine, che sembra essere di maggior bellezza e di più delicato colorito della prima, pur troppo è stata, parecchi anni or sono, quasi totalmente rovinata da un fallito tentativo di strappo.

Le grandi figure nominate palesano tutte la mano di uno stesso artista, tranne quella del secondo apostolo che è opera di un mestierante di nessun valore. Le teste dei santi hanno i caratteri dell'arte del Gua-

riento. Il Sant'Antonio e il primo degli apostoli, dalla fisionomia duramente tagliata, sono di una grande forza di espressione soprattutto negli occhi; mentre il San Sigismondo, veduto in piena faccia, sembra come imbanbolato, ma si avvicina molto a quelle teste di gufo che abbiamo notato nell'Annunciazione e nelle croci.

Gli occhi lunghi e stretti, tagliati a mandorla, le mani sottili e lunghe, disegnate mollemente tanto che non si distingue il palmo dal dorso, il modo di dar rilievo e forza di espressione alle facce con luci forti soprattutto intorno agli occhi, sono caratteri che si incontrano in ogni opera del Guariento. Anche vanno ricordati i colori chiari, con quel verde cangiante in rosso che il pittore predilige nei vestiti.

Le pazienti cure del dott. Gerola hanno messo in luce in alto sopra le iconi dei santi una fascia di finta decorazione marmorea con delle piccole figure in chiaroscuro: un San Pietro, un San Giorgio, un San Francesco, un Cristo benedicente, e sull'altra parete l'Angelo e l'Annunziata, molto belle ed espressive, che ricordano da vicino le figure in chiaroscuro del ciclo astronomico degli Eremitani, non senza le caratteristiche durezza dei contorni.

In basso, essendo caduto il leggero strato d'intonaco dipinto, si vede tutto lo spartimento della parete e l'abbozzo generale dell'affresco segnato dal pittore a linee rosse. Metodo che egli ha usato anche nel grande affresco del Paradiso veneziano.

Sulla parete di destra nell'oratorio, dedicato a Santo Antonio, era dipinta, in molti quadri in più file, la vita del santo abate. Ora non rimane che la fila superiore, essa pure tutta martellata. Ma non è troppo da deplorarne la perdita; perchè opera di uno zotico pittore, senza grazia nè arte, indegno seguace del maestro padovano. Opera sua è la grande figura dell'apostolo alla destra della seconda Vergine sulla parete di contro; come appare manifesto dalla rozzezza, dalla imperizia del disegno non che da parecchie caratteristiche, come quella di disegnare le sopracciglia a piccole crocette di Sant'Andrea.

Rimane completamente visibile ancora la scena delle tentazioni carnali: al santo appare un letto ed una donna cornuta che alza impudicamente le vesti; mentre alla destra gli si prostra l'orrido fanciullo nero, il demone della fornicazione da lui soggiogato. Ma il rozzo pittore non merita più lunga osservazione.

Nel piccolo sacello il Guariento non degnò dipingere che le grandi iconi, dopo avere divisato tutto il complesso decorativo.

È da sperare che dell'opera sua, che si deve essere svolta con ben maggiore ampiezza nella grande chiesa di San Francesco, le dotte indagini del dottor Gerola abbiano a ridonarci qualche altro frammento. Intanto a me sembra che dalle figure dell'oratorio, e dalla testa di Sant'Antonio soprattutto, ci venga un'altra

attestazione, non trascurabile, dello spirito potentemente religioso del Guariento.

Fra i giotteschi è l'unico a sentire ancora l'antica grandiosità mistica che il maestro aveva derivata dai monumenti medioevali, e dalla pittura romana in modo speciale. Egli non ha nulla di comune coll'arte di genere dei giotteschi toscani, nè può essere considerato precursore di quel raccontare ampio e fastoso che pochi anni dopo di lui, trionferà splendidamente con l'Altichiero. Egli è ancora un pittore medioevale.

GINO FOGOLARI.

**Un nuovo lavoro Donatelliano.** — Non è più, ormai, tanto frequente il caso che tornino all'ammirazione del pubblico insigni opere d'arte dimenticate. Graditissimo, perciò, riesce, quando ciò accada, il segnalarle.

Or non è molto, dal suo castello di Palagio a Campoli il conte Ugo Goretti-Minati traeva in Firenze questo bel bassorilievo quattrocentesco, rappresentante la Madonna col Bambino. Ma non ve lo traeva intero. Il grazioso tabernacolo in legno dorato (due colonnine a tutto tondo, per metà scannellate, rette da mensole e sorreggenti un timpano), in cui, certo fin dalla sua origine, fu racchiuso, era stato qualche anno prima distrutto. Il marmo, però, è conservatissimo. La Vergine, nell'aureola, nell'orlo del manto e della manica, in una grande stella sul braccio, ha ancora la preparazione rossastra della doratura; sul fondo è ancora quasi tutta l'azzurra pasta vetrosa. Ciò fa supporre che l'opera nacque forse nello stesso Castello di Campoli.

Al primo contemplarla la memoria rievoca un gran nome: Donatello. Lo rievoca in quei tratti, robusti nelle forme del corpo, agili nei panni, in quel tipo di Vergine un po' generico e serio che fa contrasto al tipo del Bambino, realistico e vivace.

E la prima impressione riceve ampia conferma dall'analisi che, si può dire, non fa restare senza riscontro i più piccoli particolari.

Il nastro che stringe tre volte i capelli della Vergine lo troviamo a quel modo in putti del pulpito del Duomo di Prato<sup>1</sup>; la manica attaccata al polso, con l'orlo a lettere cufiche, in una del Kensington Museum<sup>2</sup>; i tagli un po' duri alle nocche delle dita di una mano in una terracotta dello stesso Museo<sup>3</sup>; mentre in un'altra del Museo di Berlino<sup>4</sup> il lieve sostenere del peso della mano sinistra.

Così per il Bambino.

La sua testina è atteggiata come quella di un putto della Cantoria del Duomo di Firenze<sup>5</sup>, al quale è pure

<sup>1</sup> BODE, *Denkmäler der Renaissance Sculptur in Italien*, Tav. 76.

<sup>2</sup> Ivi T. 69.

<sup>3</sup> T. 98.

<sup>4</sup> T. 70.

<sup>5</sup> T. 84.



lo stesso tenue sorriso, gli stessi riccioli; la rossetta quadrifoglia, appena segnata, sulla fronte, l'hanno uguale le due sfingi del trono della Madonna di Padova<sup>1</sup>; la disposizione delle gambe si ritrova nel bassorilievo di casa Orlandini,<sup>2</sup> in altri di scuola, e il loro modellato nei due angeli portaceri della collezione André di Parigi, benchè questi siano a tutto tondo<sup>3</sup>.

Ma due opere, sopra tutte, offrono riunite caratteristiche corrispondenti: l'Assunzione della Vergine,

Il nostro, per il senso pittorico con cui era stato concepito nel farlo a schiacciato, nel dargli un fondo azzurro e parti a oro, nel chiuderlo in una cornice e in un tabernacolo dorato, si sarebbe inclinati a portarlo un po' più avanti, verso l'età del Pergamo di Prato e della Cantoria del Duomo, l'età che si potrebbe chiamare l'età decorativa dell'arte di Donatello.

Si ricordi il riscontro fatto con un putto della Cantoria; si guardi la camiciuola trasparente del Bam-



Donatello: Madonna col Bambino  
Firenze, Proprietà del conte Ugo Goretti-Minati

in proprietà del signor Quincy A. Shaw di Boston<sup>4</sup> e la Madonna di casa Pazzi, oggi al Museo di Berlino.

La prima si avvicina alla nostra più nelle particolarità morfologiche (ad eccezione delle estremità, scarse in quella di Boston); la seconda più nell'insieme (intento prospettico nella cornice, andamento delle vesti, ecc.).

Ora, il bassorilievo di Berlino appartiene a quella classe speciale di Madonne determinata dal Bode<sup>5</sup>, cioè al periodo romano.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> T. 125.

<sup>2</sup> T. 58.

<sup>3</sup> T. 3.

<sup>4</sup> T. 151.

<sup>5</sup> BODE, *Renaissance Skulptur Toskanas*, p. 22.

<sup>6</sup> Ivi, p. 42.

bino, caratteristica, secondo lo Tschudi,<sup>1</sup> solo propria delle opere compiute dopo il viaggio di Roma; si sappia che le mensole del distrutto tabernacolo erano ornate della stessa foglia che, rovesciata, orna le mensole della stessa Cantoria. E in ciò si avranno altrettante riprove della giustezza della assegnazione della data.

Ma, infine, è qui proprio la mano del maestro?

Che sia da collocarsi nel novero delle opere di scuola è da escludersi assolutamente, tanta ne è la superiorità.

Ma quella morbidezza generale (che non esclude qualche tocco crudo, visibile specialmente nella gamba stirata) in sostituzione dell'impeto, anima di Dona-

<sup>1</sup> *Rivista storica italiana*, 1887, p. 210.

tello, lasciano anche credere che non sia tutto sua opera, che l'esecuzione, cioè, spetti ad un suo aiuto.

Insomma, a qualunque nostro museo farebbe onore la Madonna di casa Goretti; e che questo avvenga presto sarà certo il voto d'ogni studioso. G. DE NICOLA.



Nino Pisano: Madonna col Bambino  
Budapest, Museo Nazionale

**Una Madonna di Nino Pisano nel Museo nazionale di Budapest.** — In questo Museo, entro un armadio dove sono disparatissime cose, è una graziosa statuetta, sin qui sconosciuta, di Nino Pisano, la quale ricorda subito l'altra della Madonna col Bambino nel Museo dell'Opera di Orvieto, ed anche la gentile Madonna della raccolta Simon nel Museo di Berlino. Confrontando la scrittura di Budapest con queste altre, non può esservi dubbio dell'appartenenza di essa al delicato Nino Pisano, che dava trasparenza, lustro e colore alle carni. La Vergine tiene il braccio destro ripiegato, in modo simile all'altra della collezione Simon; e il fanciullo, dal lungo busto, dalle guance pienotte, tutto coperto da tunica, poggia il braccio destro sur una spalla materna, guardando fisso a Maria, così come è rappresentato il fanciullo Divino nel gruppo d'Orvieto. Le pieghe che formano conca e si stendono in arco a mezzo la figura, scendono, in linea trasversale dalla sinistra alla sua destra, a coprire i piedi della Madre di Dio: così nella Madonna di Budapest, così in quella di Berlino. Nell'una e nell'altra, il manto, che scende dal vertice del capo, raccogliendosi intorno al braccio destro e ricade in giù in fasci di pieghe a contorni serpeggianti.

La statuetta del Museo nazionale di Budapest era dorata almeno ne' capelli; la testa del Bambino fu staccata e rimessa a posto, forse anche lavorata a parte, come si usò di fare nel Trecento in molti simili gruppi. La forma è lunga, secondo le proporzioni consuete di Nino Pisano, ma è delicatissima, e fine, tanto da far ripetere col Vasari che lo scultore « cominciò veramente a cavare la durezza dei sassi e ridurli alla vivezza delle carni ». Nino Pisano non ebbe slanci nuovi, non fece sforzi poderosi: si contentò di dar carezze ai marmi, di forbirli bene.

Le Madonne del Museo nazionale di Budapest e l'altra della collezione Simon a Berlino erano opericciuole delle quali doveva farsi commercio a Pisa. Dalle botteghe degli scultori pisani si spargevano da per tutto i gruppi delle Madonne col Bambino, e si riponevano sugli altari, si custodivano nelle case, dove entravano col corredo nuziale delle donzelle. Per molto tempo si conservarono in quelle botteghe i tipi lasciati dagli scultori pisani del Trecento: il tipo d'una Madonnina che ora si vede nel Museo civico di Torino, si ritrova ripetuto in un'altra statuetta pure nel Museo di Berlino, dove era ascritta a Giovanni Pisano, e in un terzo esemplare che si vede a Monaco, nella collezione dell'antiquario Böhrer. Un altro tipo, anche più diffuso, è quello d'una Madonna con certi piegoni ad arco, come roncole, sul fianco destro; si vede a Palermo, a





*L'ARTE*, Anno VIII, fasc. II.

Fototipia Danesi - Roma.

PIERO DELLA FRANCESCA: MADONNA COL BAMBINO  
Roma, Collezione Villamarina





Roma ne' Santissimi Giovanni e Paolo, anche in una riproduzione del Seicento a Budapest, collocata proprio appresso la bella Madonna di Nino Pisano.

A. VENTURI.

**Un'opera giovanile di Piero della Francesca.** — Il quadro di proprietà Villamarina qui presso pubblicato, dopo un breve e impreciso cenno del Cavalcaselle, era sfuggito alle ricerche degli studiosi posteriori, anche a quelle del più recente biografo di Piero della Francesca. E risuscitato qui agli occhi degli studiosi apparirà, credo, di tanta bellezza e importanza da far rimpiangere non sia stato prima studiato per la ricostruzione della giovinezza di Piero.

È una chiarezza luminosa che colpisce chi guarda la delicata Madonna, una chiarezza che si mantiene nonostante ripetuti e rovinosi restauri nelle carni come anemiche. Il cielo più si perde in basso s'illumina; risaltano chiari gli sbuffi della tunica sporgenti dalle maniche; i broccati sfavillano d'oro; un raggio illumina lo spigolo dello scanno marmoreo che è il tono più scuro del quadro.

La foggia della pettinatura e della veste è quella comune all'Italia media verso la metà circa del Quattrocento. I capelli d'un biondo chiarissimo, leggermente accennati sulla parte anteriore del capo si raccolgono abbondanti dietro la nuca sotto un leggerissimo velo, legati da una reticella di fettucce bianche. La veste di broccato è in gran parte ricoperta d'un camice biancoverdastro; e su una spalla è irregolarmente gettato un manto, dalle pieghe grosse che cascano a caso, come altra volta ha usato Piero in una delle donne al seguito della Regina Saba durante il ritrovamento della Croce, negli affreschi famosi d'Arezzo.

Ma più che le pieghe grosse e pesanti e la luminosità generale della deliziosa Madonna, è la forma del viso che non può lasciar dubbi sull'autore. Il capo col cranio sviluppato e terminante a punta nel mento sfuggente, la fronte bombata e larga, le sopracciglia leggermente segnate, sporgente l'osso occipitale, grossi gli occhi e perciò come gonfie le palpebre quasi chiuse, il naso diritto con le larghe narici, la bocca breve con il labbro superiore leggermente elevato, le mani grosse con le dita aperte senza movimento come legnose, l'alto bello slanciato collo ignudo sono tutte caratteristiche che, paragonate con molte tra le donne di Piero, trovano identità assoluta. Così la già accennata ancella di Saba, così la Madonna della Misericordia nella chiesa dell'Ospedale di Borgo San Sepolcro e la Madonna di Oxford, così perfino il ritratto della duchessa d'Urbino agli Uffizi, se si tolgono le diversità indispensabili tra un viso di maniera e un ritratto.

Ma nella Madonna Villamarina è una caratteristica che la differenzia dalle altre donne di Piero; ed è un minor contrasto di scuri e di chiari, d'ombre e di luci, da cui deriva un minore stacco del viso dal fondo. E

ciò è un difetto e una qualità assieme come è facile immaginare, perchè mentre la vigoria della figura è minore di altre, la delicatezza di lineamenti è maggiore, come pure è piacevole la minore crudezza di stacco tra l'ombra e la luce che fa la figura e le sue parti meno ritagliate e meno materiali. E ciò che di delicato e primitivo è nella Madonna Villamarina vie più ci fa rimontare nel tempo e avvicinare il nostro pittore al maestro suo Domenico Veneziano.

Chi ha osservato la testa di Santa Lucia nella pala di Domenico agli Uffizi ha sempre veduto le grandi affinità tra il tipo di Domenico e quello di Piero, e ne ha dedotto l'influsso grande incancellabile che il meraviglioso quanto poco noto maestro ha impresso sul famoso discepolo. Ma con nessuna figura di Piero la Santa Lucia ha tante relazioni di forme e colori come con la Madonna Villamarina. Basterebbe il bel collo per pensare che Piero l'abbia imitato dal maestro quando lavorava nella sua bottega a Firenze nel 1439. Più tardi i colli di Piero diverranno più grossi e forti, ma un po' legnosi. E questo senza pensare alla dolcezza dei passaggi di luce, di cui Domenico fu insuperato maestro, e che, come già si è notato, è maggiore in quest'opera che non nelle altre di Piero. E che essa non sia opera di Domenico ci rassicura ciò che di studiato e crudo vediamo ne' colori e ne' lineamenti, i quali non hanno la spontaneità primitiva e semplice del Veneziano; ci rassicura soprattutto il Bambino che non s'è ancora esaminato.

Egli sta ritto sul ginocchio materno, di fronte. Le carni del suo corpo sono state purtroppo martoriata dal restauro. La sua figura è di una simmetria forzata che rende le membra senza movimento, legnose. Già fin da giovane, come si vede, Piero cercava d'adattare ogni sua figura ad una legge di simmetria; e per imperizia questa volta la regola matematica ha ucciso ogni forza vitale. Il viso è discreto; ma il cranio ad arco sopraelevato e un arricciamento del naso lo rendono poco piacevole. Del resto Piero non ha mai saputo creare un bel volto di bimbo, se si eccettua quello di Oxford che molto si rassomiglia a questo, ma ha meno simmetria di lineamenti.

Ci si è fermati a lungo sui caratteri stilistici dell'opera, perchè per una determinazione di questa importanza nessun documento ci può sussidiare.

La storia del quadretto Villamarina non risale prima della metà del secolo XIX, tempo in cui si trovava nella collezione dei marchesi d'Azeglio, che l'esposero nel 1865 nel British Institut di Londra, e poi lo riportarono a Saluzzo. Alla morte dell'ultimo dei d'Azeglio passò nella proprietà dei marchesi di Villamarina, cui appartiene tuttora, e precisamente al marchese Salvatore Pes di Villamarina.<sup>1</sup> Nell'esposizione londinese

<sup>1</sup> Ora il quadro si trova qui a Roma nel palazzo Margherita. Ivi l'abbiamo potuto studiare e riprodurre, per la gentilezza della marchesa di Villamarina, cui porgiamo le più vive grazie.

del '65 il Cavalcaselle vide il quadretto, e così ne scrive nella sua *Storia della pittura*:<sup>1</sup> « È un dipinto di esecuzione alquanto debole, di forme esili e meschini, e fu anche restaurato. Da quanto può ancora vedersi, non sembra che sia opera di Piero della Francesca, ma piuttosto di qualche pittore della scuola umbra che seguì la maniera di quel maestro ». E nessuna notizia della Madonna ci dà il più recente biografo di Piero della Francesca, il Witting,<sup>2</sup> perchè come espressamente dice non poté vedere nè l'originale nè una riproduzione.

Come mai il Cavalcaselle abbia dato un tale giudizio è difficile spiegare, a meno che restauri ben peggiori dei presenti offuscassero completamente la tavola. Credo che dopo la qui unita pubblicazione della Madonna nessuno vorrà convenire con lui; e così pure l'illustre conoscitore e storico ritornerebbe forse sul suo giudizio se potesse rivedere non nelle nebbie londinesi ma sotto il sole caldo di Roma questa gemma di luce.

LIONELLO VENTURI.

**A proposito dell'articolo del 1° fascicolo: « La scultura veneta a Bologna ».** — A pag. 35, in nota, leggesi: « il sepolcro (quello attribuito a Lorenzo Pini del sec. xvi, invece d'ignoto lettore della fine del sec. xiv) si credette, secondo la tradizione invalsa, «curiosissima, perchè a metà del secolo xvi rinnovò il tipo dei sepolcri scolpiti nel secolo xiv e in «parte nel secolo xv ». Così C. Ricci, *Monumenti sepolcrali di lettori detto studio bolognese nei secoli XIII, XIV e XV* (Bologna, Fava, 1888) ». È dovere di giustizia di riferire che Corrado Ricci nella *Guida di Bologna* (1903) esclude, appunto perchè sospetta, l'indicazione del sepolcro Pini, sottraendosi così all'opinione del Frati e del Gozzadini. Si aggiunga che nello stesso articolo, a riguardo del sepolcro Canetoli, in San Francesco di Bologna, si ascrive ad errore dello stesso Corrado Ricci l'attribuzione del monumento a Andrea da Fiesole, senza tenere nel dovuto conto che, più tardi, l'operosissimo studioso ravennate nella *Guida di Bologna* tolse completamente quel nome d'autore.

A. V.

<sup>1</sup> Edizione italiana, vol. VIII, pag. 259.

<sup>2</sup> F. WITTING, *Piero dei Franceschi*, Strassburg, 1898, pag. 58.



# CORRIERI

## NOTIZIE D'INGHILTERRA.

**Esposizione al « Burlington Fine Arts Club » di Londra.** — Fra le opere d'arte che fanno parte dell'esposizione invernale di questo rinomato Club —

inglesi sono propensi ad attribuirle a Ercole di Giulio Grandi, ed a collocarla in quel periodo della carriera artistica di lui, allorchè era più forte l'influsso del Francia e del Perugino. Le figure hanno una grazia molto raffaellesca, il paesaggio è simile a quelli di Timoteo Viti;



Ercole di Giulio Grandi (?): Fuga in Egitto. Londra, Collezione Sir William Farrer

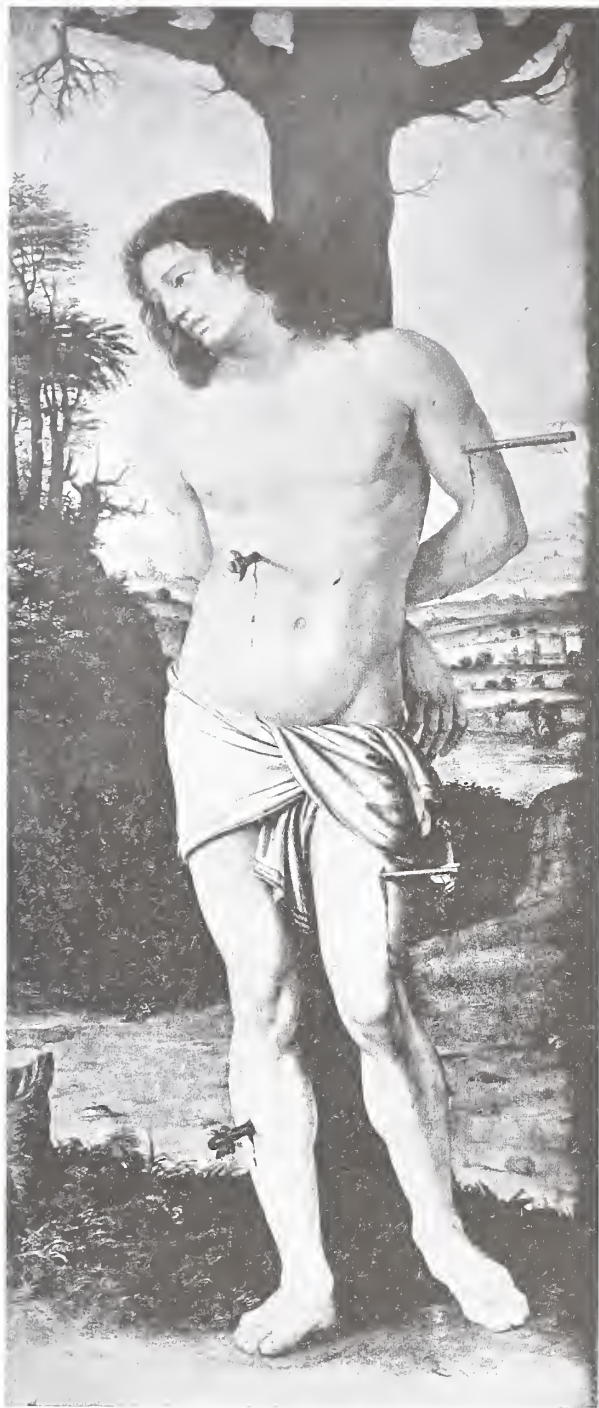
l'unico di questo genere in Europa — si trovano parecchie ed importanti pitture italiane. Noi offriamo ai lettori de *L'Arte* qualche illustrazione di queste opere inedite, accompagnate da un breve testo.

Innanzitutto abbiamo una piccola e graziosa « Fuga in Egitto » appartenente a Sir William Farrer, già facente parte della collezione Adrian Hope. Sebbene un tempo fosse ritenuta del Garofolo, i moderni critici

ed il Berenson ha indicato il nome di Marco Meloni come quello del possibile autore.

Tutto considerato, il nome di Ercole stesso sembra molto accettabile. Il colore è chiaro e gaio, e le condizioni dell'opera eccellenti. Il San Giuseppe coi ginocchi piegati richiama l'atteggiamento favorito del vecchio Ercole Roberti, e l'angelo è simile a quello del piccolo dittico della National Gallery attribuito allo

stesso autore. Il grande San Sebastiano, appartenente a Lord Windsor, è un'opera superba degli ultimi anni di Andrea Solario. Esso è la portella destra di un



Andrea Solario: San Sebastiano  
Londra, Collezione Lord Windsor

trittico di cui un San Cristoforo, ora pure in Inghilterra, costituiva il lato sinistro. Ambedue furono trovati recentemente in una bottega di Birmingham, e identificati dal sottoscritto. L'interesse particolare di

questo San Sebastiano sta in ciò, che esso prova che il Solario si ispirò alla scultura greca, poichè la figura è una copia del Diadumeno di Prassitele, di cui il migliore esemplare si trova in Madrid. Considerata la variante delle braccia, il piegare della testa e il portamento del corpo è lo stesso. La testa richiama pure il San Filippo del Cenacolo di Leonardo. Il paesaggio, di un'altra mano, è veneziano, come troviamo altre volte nel Solario, e lo stile richiama in tutto la « Fuga in Egitto » del museo Poldi Pezoli in Milano, datata con l'anno 1515. Si fa anche il nome di Cesare da Sesto, ma, tutto compreso, noi preferiamo quello del Solario, il quale così è rappresentato in Inghilterra da buoni esemplari dei differenti stadi della sua carriera.

La seguente pittura è un enigma. Questa Madonna appartenente a Mr. Salting è stata considerata come fiamminga, spagnuola, portoghese, russa, moresca e anche orientale. Quanto a me penso che sia siciliana con forte influsso spagnuolo, prossima ad Antonello da Messina. Ad ogni modo essa è un'opera forte e degna di un gran maestro. Vi sono dei periodi, nella carriera di Antonello, che presentemente sono oscuri; alcuno ha pensato che egli visitasse la Spagna; e se così è, questa Madonna può bene essere un prodotto di quel periodo spagnuolo. Noi speriamo che Mr. Salting vorrà presto porla in deposito permanente nella National Gallery, come tante altre opere della sua bella collezione. A questo proposito diremo che egli appunto ha comprato la Madonna firmata da Francesco da Rimini, che era nella *Lawrie Sale* a Cristies.

Il ritratto di Massimiliano Sforza, datato 1520, appartiene al capitano Holford a Dorchester House, e fu già esposto prima d'ora. Nondimeno esso è una bella cosa, così bella che è stato proposto il nome del Solario come quello del vero autore. Qui siamo di nuovo innanzi alla questione se debba farsi il nome del Solario o di Bartolommeo, come pel ritratto della Galleria Crespi. Nel caso presente il problema di indole storica aggiunge interesse, in quanto che Massimiliano fu prigioniero in Francia nel 1520; e se Bartolommeo lo ritrasse allora, noi abbiamo la testimonianza di una sua visita in Francia. La data farebbe escludere il Solario, poichè sembra che egli sia morto prima del 1520.

Finalmente, nella celebre Madonna dei Candelabri noi vediamo una delle più belle composizioni di Raffaello eseguita in parte dagli scolari, ma probabilmente dipinta da lui stesso, almeno in quanto riguarda la figura della Madonna e del Bambino. Questo tondo appartiene a Sir Charles Robinson, e se esso fosse l'unico esemplare potrebbe passare senza questione per una pittura originale. Il proprietario dell'altro esemplare (che fu illustrato nella *Gazette de*





Ignoto: Madonna col Bambino. Londra, Collezione George Salting





Raffaello: Madonna dai Candelabri  
Londra, Collezione Sir Charles Robinson

*Beaux-Arts*) pensa tuttavia che questa pittura sia l'autentica. È possibile che Raffaello le abbia dipinte ambedue, o per lo meno che abbia aiutato a dipingerle, ma poichè l'ultima pittura è stata nascosta per qualche anno, è impossibile di parlarne con molta precisione. Quella ora esposta è bellissima ed in buone condizioni, e deve essere classificata fra i migliori prodotti di Raffaello nel suo primo periodo romano.

Londra, 15 febbraio 1905.

HERBERT COOK.

#### NOTIZIE DI SARDEGNA.

Sono certo che non riusciranno discari agli studiosi i cenni che in questa rubrica de *L'Arte* in forma succinta e schematica, senza prestabilite linee stilistiche o cronologiche, esporrò sui monumenti medievali della Sardegna, i quali si raccomandano all'attenzione del lettore per esser inediti e per non aver subito che lievi modificazioni, conservando le prime forme romatiche senza le aggiunte, gli ampliamenti e gli *abbellimenti*, che quasi da per tutto fecero maggior danno delle irruenze barbariche.

Le misere risorse a disposizione dell'isola non permisero le grandiose trasformazioni e dal punto di vista artistico oggi possiamo non dolerci di questa miseria, che fu potente usbergo contro le manie innovatrici.

Le nostre sono per lo più chiese, sparse per i piccoli paesi e per le estese vallate, di ristrette dimensioni e senza pretese di grandiosità. Pur tuttavia in alcune di esse i dettagli architettonici assurgono a tale finezza e leggiadria da ritenere negli artisti che li scolpirono una genialità ed una valentia non comune.

**Chiesa di San Nicola nell'agro di Seme-stene.** — Negli antichi diplomi è chiamata *Ecclesia Sancti Nicolai in Trulla* dal nome della regione in cui sorge. Una bolla emanata nel 1125 da Onorio II la comprende fra le chiese, di cui si riconferma il possesso all'Ordine dei Camaldoli, il che c'induce a ritenerla costrutta nel XI secolo. E che sia una delle antiche chiese romaniche dell'isola risulta anche dai suoi caratteri stilistici e costruttivi. Sovrasta la porta architravata un solo ordine di false arcate poggianti su due pilastri angolari e su quattro colonnine dagli informi capitelli sagomati ed ornati con arte rozza ed arcaica. Manca il frontone, e nei muri laterali e nell'abside si svolge la solita cornice romanica di coronamento con archetti circolari impostantisi su men-



Finestre aragonesi in Iglesias





Facciata della Chiesa di San Nicola di Trullas



Chiesa di San Ranieri in Villamassargia



Abside della Chiesa di San Nicola di Trullas



Facciata della Chiesa di Santa Chiara in Iglesias



soline. Tutto l'insieme ha un'impronta grossolana, severa, scevra dalle eleganze degli edifici, che gli artefici toscani erigeranno nell'isola nel susseguente secolo. Solo in certe ore, quando i raggi del sole colpiscono obliquamente le terse pareti, gli antichi paramenti in pietra da taglio sono ravvivati dalle iridescenze delle numerose ciotole e sottocoppe arabo-



Campanile del Duomo di Sassari

moresche che vi sono incassate e delle quali alcune conservano intatti i disegni e gli smalti antichi vivacemente colorati.

**Edifici e frammenti medievali in Iglesias ed in Sassari.** — Oltre la cattedrale, eretta auspice il conte Ugolino di Donoratico, e le chiese di San Francesco e dei Cappuccini l'industriosa cittadina d'Iglesias conserva dentro le sue mura molti edifici con avanzi di antiche e pregevoli costruzioni. Queste sono evidenti nella facciata della chiesa di Santa

Chiara, resa informe da un barocco e pesante sostegno di una campana, che per la sua piccolezza di tanto certo non abbisogna. La porta, in cui l'arco di scarico a fil di muro, elegantemente contornato da cornice, alleggerisce l'architrave ornato da girali d'acanto, resi con arte medievale, gli archetti romanici poggianti su pilastri semi esagoni e su mensoline decorate e la leggiadra finestra bifora dalle linee pure e sobriamente toscane, che rompeva originariamente l'uniformità del paramento trachitico, ci forniscono elementi sufficienti per ricostruire idealmente l'antica e bella Chiesa. Dalle memorie di questo tempio non ci è dato di stabilire l'epoca esatta della sua fondazione, ma, considerato lo stile di transizione espliciti nelle forme romaniche dell'ordine inferiore e nelle linee gotiche della bifora centrale, si può stabilirne l'erezione agli ultimi del XIII secolo.

Le forme gotiche, che timidamente sono accennate in questa chiesetta, eretta indubbiamente da maestri pisani, riscontriamo più esuberanti e più trite nelle case dove sono alloggiati gli uffici giudiziari d'Iglesias. I trafori ricavati da grosse lastre trachitiche sono ricchi e ricordano nelle linee decorative di gusto moresco le antiche finestre della Catalogna.

Nell'abitato di Villamassargia, a pochi chilometri da Iglesias, conservasi tutt'ora nelle forme originarie la Chiesetta medievale di S. Ranieri, che sotto il dominio di Spagna venne riconsacrata sotto l'invocazione di N. S. del Pilar. Abbiamo un altro atto della politica spagnola in odio al sentimento italiano, atto inane, giacché né l'altisonante nuova dedicazione, né l'esilio del santo protettore di Pisa valsero a cancellare i ricordi dell'antica amicizia, erompente dalle linee architettoniche toscane, dallo stemma dei Donoratico e dal nome dell'architetto, inciso in una lastra di marmo incassata nel paramento trachitico:  $\text{E}$  EXPLECTUM EST HOC OPUS PER MAGISTRUM QUANTINUM, A. DNI. MCCCVII.

Il nome di Guantino non è nuovo nella storia dell'arte medievale; ed un'iscrizione della Chiesa di Santa Maria di Tratalias lo ricorda come autore nel 1285 del pulpito, che ornava l'antico tempio episcopale del Sulcis.

La cattedrale di Sassari subì dalla sua erezione (secolo XII) ai nostri giorni molteplici vicende che la resero un complesso di costruzioni di stili e d'epoche diverse, molto pittoresco e non mancante d'attrattiva. La parte più antica è costituita dalla base della torre campanaria a diversi piani con bifore e monofore in parte murate ed in parte rotte. La parte superiore, in cui doveano aprirsi le trifore della cella campanaria crollò e sul massiccio tronco dalle brunite e terse muraglie, ingentilite dagli archetti romanici e dalle iridescenti ciotole, si costruì con forme barocche un esile campanile, sormontato da uno strambo ed informe cupolino.



Altro edificio medievale di Sassari è la Chiesa dedicata con gentil pensiero a Santa Maria di Betlemme. La maggiore attrattiva di questo edificio, che stilisticamente s'allontana dalle forme toscane che tanta e lieta accoglienza ebbero in Sardegna, è il portale non architravato a fil di muro, che si presenta a forti

## NOTIZIE DEGLI ABBRUZZI.

**Oreficeria medievale sulmonese: Due opere autentiche dell'argentiere Nicola Piczulo.** — Nel 1806, lo storico Di Pietro<sup>1</sup> pubblicava un diploma di re Ladislao del 1406, col quale si concede alla città



Porta della Chiesa di Santa Maria di Betlemme

sguanci con cordonate concentriche. Sopra questa porta si svolge una ricca cornice ad archetti circolari leggiadramente intagliati e poggianti su mensoline ornate. Abbiamo l'esuberanza d'intagli ed il frastagliamento di sagome che caratterizzano la decadenza delle forme romaniche. Per queste e per altre particolarità architettoniche non incorreremo in errore attribuendo queste forme agli ultimi del XIII od ai primi del XIV secolo.

Cagliari, febbraio 1905,

DIONIGI SCANO.

di Sulmona di rinnovare il marchio, logoro o rotto, che serviva per segnare gli oggetti d'oro e d'argento, che si lavoravano nelle officine della stessa città. Il diploma, ripubblicato in seguito dal Bindi,<sup>2</sup> dal Faraglia<sup>3</sup> e da me,<sup>4</sup> ordina che il marchio si rifaccia *cum similibus lictoris* dall'orafo e argentiere Nicolaus

<sup>1</sup> *Memorie storiche della città di Sulmona.*

<sup>2</sup> *Artisti abruzzesi.*

<sup>3</sup> *Codice dip. sulmonese.* Doc. CCIX.

<sup>4</sup> *Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati. La Cattedrale.*

Piczulo, suo famigliare, e che da lui sia custodito. Questo dimostra che fra i tanti orafi e argentieri sulmonesi di allora, Nicola Piczulo operava per la corte,



Reliquiario d'argento dorato  
Castelvecchio Subequo  
Chiesa di San Francesco

onde la sua valentia gli aveva procurato il titolo di famigliare del re.

L'epoca più florida dell'oreficeria sulmonese va dalla seconda metà del secolo XIV fin circa il 1450. In questo lungo e fortunato periodo una schiera di artisti, fra i quali quel Ciccarello di Francesco, autore del famoso calice ordinato da papa Innocenzo VII per la Cattedrale di Sulmona, produsse un numero sterminato di opere.

Dopo gli studi del Bindi<sup>1</sup> e del Gmelin,<sup>2</sup> Nicola Piczulo rimase un ignoto, un nome, insomma, nulla più. Volli tentare delle ricerche d'archivio, e riuscii a scoprire che nel 1386 egli era maestro e procuratore della Santissima Annunziata di Sulmona<sup>3</sup> e che nel medesimo anno fece acquisto di un terreno di opere otto in luogo *Santa Maria dei Carboni*.<sup>4</sup> Consultai,

poi, i catasti municipali e vidi che il Piczulo figurava proprietario di molte case e terreni.<sup>1</sup> Tutto ciò era una meschina soddisfazione; occorreva conoscere l'artefice nelle opere, e queste trovai a Castelvecchio Subequo, ove alcuni anni fa mi recai a scopo di studi d'arte.

\* \* \*

Questo paesello è posto sopra una ubertosa collina, a 470 metri sul livello del mare, appartiene alla provincia d'Aquila, e conta 2100 abitanti circa.

La chiesa madre, dedicata al Poverello d'Assisi, è una costruzione barocca del 1647, aggiunta agli avanzi della chiesa quattrocentesca. L'interno è a tre navi. Nel primo altare, a destra entrando, si ammira una tela del 500, che raffigura l'Assunta. Dell'opera originale è rimasto solo il bellissimo gruppo degli Apostoli e i due santi laterali; la Vergine, in una corona di angeli, e l'Eterno che sta in alto, sono evidentemente di epoca posteriore. In un altro altare della nave a sinistra è Sant'Agapito, d'un disegno mediocre e di un colore scialbo e monotono. È così firmato: *Nicolaus Delens Flander pinx 1649*.

L'abside e le due cappelle laterali, corrispondenti alle navi minori, conservano la struttura quattrocentesca. La cappella di San Francesco, che sta in *cornu Evangelii*, è tutta decorata di affreschi, i quali, in tanti riquadri, rappresentano fatti della vita del Santo. I quattro semispicchi della volta portano le figure degli Evangelisti. Questi affreschi, alquanto malandati, sono pregevolissimi e appartengono ai primi anni del sec. XV. Nei nastri dei riquadri, nei fondi delle scene, ecc., sono molti graffiti in caratteri dell'epoca; eccone alcuni: A. D<sup>o</sup> MCCCCXXXIII... *fecit Matias...*; MCCCCXXVII *a di XXV de aug.*; MCCCCXXX *a di...* Nel 1653 un pittore restaurò qua e là, senza cagionare danni rilevanti.

L'altare, ove è la statua del Santo, è un'opera di intaglio non spregevole, della seconda metà del secolo XVII.

Della medesima epoca, ma molto più ricco è il grandioso tabernacolo dell'altar maggiore e le decorazioni degli usci laterali, che mettono al coro.

Negli scaffali della sagristia sono parecchi reliquiari d'argento e di rame, del tre e quattrocento. Uno di essi, di stile gotico, è molto bello. Lo stemma a smalto *champlevé* dei De Celano — scudo alla banda — che è nel nodo, fa supporre che l'oggetto sia un dono di qualcuno di questa famiglia.

È alto 40 centimetri e porta impresso il marchio SVL (*Sulmo*) usato dagli argentieri sulmonesi fino al 1406.

Il reliquiario, detto del sangue, è un prisma cavo di vetro, sostenuto da due piedi di argento. Nei due ottagonali, che formano le chiusure del prisma, sono applicati due smalti meravigliosi del secolo XIV.

<sup>1</sup> Op. cit.

<sup>2</sup> *Die Mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen*.

<sup>3</sup> Archivio Santissima Annunziata di Sulmona, fasc. 74, n. 732.

<sup>4</sup> Archivio della Cattedrale sulmonese. Indice e transunti di strumenti, fol. 54.

<sup>1</sup> Archivio comunale di Sulmona. Catasto del 1420, pag. 14.



Di questa importante suppellettile sono ignoti gli autori.

Altri due oggetti d'argento dorato, eseguiti per la stessa chiesa — come trovo scritto in un inventario — sono oggi depositati nella casa comunale.

Ci recammo dunque dal sindaco, perchè ci usasse la cortesia di aprire la cassaforte, dove i due cimeli sono custoditi.

\* \* \*

Ecco le due opere preziose.

La croce d'altare è alta, compreso il piede, m. 0.46, e la Vergine in trono, di tutto tondo, che il volgo chiama *la Pasquarella*, è alta m. 0.36.

Le proporzioni della croce sono eleganti, gentile la ornamentazione ed eccellenti gli smalti pel disegno corretto delle figure e per la sobria ed equilibrata disposizione dei colori.

Il piede ha la sagoma d'un guscio rovescio, che si svolge da un poligono oblunco, rettolineare nel fronte e nella parte posteriore e ad archi a festoni nei lati. Attorno attorno al poligono è sovrapposta una fascetta, con la seguente iscrizione di lettere gotiche smaltate di nero.

† TEMPORE . COLE . COMITIS . CELAI . FRATER . BARTHOLOMEO  
DE ACZAN . FECIT . FIERI . HOC . OPVS . ANNO . DOMINI . MCCCCIII  
COLA PICCIVLV D. S.

A ciascun lato del perimetro è attaccato un ornato di getto, a traforo, di bellissimo effetto. Nelle facce principali del guscio è, in smalto, lo stemma dei De Celano e nei fianchi, ornamenti a bulino in origine smaltati. L'asta prismatica, che completa il piede, ha un bellissimo nodo di rosette smaltate.

Le estremità della croce sono quadrilobate. Nel fronte ognuno dei quadrilobi ha una figura in smalto *champlevé*: nell'estremità superiore è il pellicano, in quella di sotto un teschio e nelle altre due, a destra e a manca del Crocifisso, Maria e Giovanni. Un altro smalto è nell'incrocicchio e rappresenta il Redentore seduto, il quale benedice con la destra e con la sinistra stringe un libro. Il Crocifisso è di mediocre modellazione. I campi liberi del fusto e della traversa mostrano tracce di smalto verde smeraldo.

Nei quadrilobi della faccia posteriore sono fori con reliquie, chiusi con dischi di vetro. Nel rosone tra l'incrocicchio e l'estremità inferiore è un'altra reliquia. Lo smalto, che copre questa faccia è ben conservato.

Il marchio SVL delle officine sulmonesi è impresso solamente nel piede, proprio in testa al rosone trilobato che comprende lo stemma.

Il basamento della *Pasquarella* si leva su un poligono mistilineo di tre semicircoli uguali, alternati con quattro angoli retti. È alto circa due centimetri e mezzo

ed è ornato di nicchiette a traforo, nelle quali sono applicate lastre con angeli oranti, in smalto traslucido di azzurro pallido. La statuetta della Vergine col putto dritto sulle ginocchia posa sopra una predella,



Croce d'altare, Castelvecchio Subequo  
Palazzo Comunale

attorno alla quale gira uno smusso con questa iscrizione di caratteri teutonici in nero:

† A. D. MCCCCXII † HAS . IMAGINES . FECIT .  
FIERI . F. BAR . DE ACZAN .  
PRO . ANIMA . DOMINE . MARGARITE . DE  
PRIGIAN . QVONDAM COMITISS . CELANI .

La figura, un po' sregolata nelle proporzioni del corpo, è ben panneggiata, se si ha riguardo alla difficoltà dell'artefice nel lavorare di sbalzo. A destra e a sinistra sono due angeli con le mani incrociate.

Sul piano, di fronte a ciascuno di questi angioletti, è un foro di 11 millimetri di diametro, formato da

che questo gruppo sia uscito dalla mano di Nicola Piczulo, tanto più che fu ordinato dallo stesso frate Bartolomeo di Acciano.

Nell'opera il marchio SVL è impresso sulla predella della Vergine e sulla lastra posteriore, ed è il marchio che il Piczulo rifece per ordine di re Ladislao,



La Pasquarella: Madonna col Bambino e due angeli, sbalzato in metallo a tutto rilievo

Castelvecchio Subequo, Palazzo Comunale

una corona circolare rilevata, destinato forse a reggere candele.

I campi delle due corone sono smaltate di nero: in quello a destra del gruppo sono tutte stellette dorate e in quello a sinistra queste parole:

IESSV (*sic*) AVTEM TRACIENS.

Nel disotto della lamina del poligono è graffito, con caratteri dell'epoca: *pesa oze xviii otta IJJ*.

Ragioni tecniche e stilistiche fanno credere che an-

col segno di abbreviazione superiormente alla sillaba, non con i due puntini sotto la U e la L barrata, che si vedono nel marchio della croce.

A mastro Nicola Piczulo possono attribuirsi alcuni oggetti del tesoro della chiesa dell'Annunziata di Sulmona e altri della cattedrale di Venafrò, massimamente la così detta *gabbia di San Nicandro*, un lavoro gotico finissimo, che risente la maniera degli artisti senesi del 400.



\* \* \*

Per parecchio tempo si è agitata tra il Governo e il Comune di Castelvechio Subequo la questione di proprietà dei due cimeli descritti. Il Ministero aveva sempre affermato che essi erano di proprietà

dette sufficienti elementi giuridici per intraprendere la rivendicazione al demanio dei due oggetti, il prefetto della provincia, con lettera del 14 ottobre 1901, numero 15379, fece sapere al sindaco che il Ministero avrebbe voluto trattare l'acquisto dei medesimi per un museo dello Stato, a condizioni *molto eque*. L'am-



Isernia, Cattedrale. Reliquiario d'argento dorato

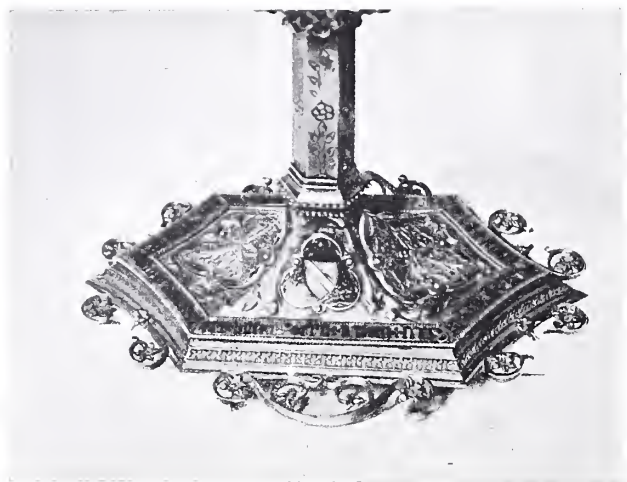
dello Stato, perchè già appartenenti alla soppressa corporazione dei padri conventuali di San Francesco, colpita dalla legge di soppressione del 7 agosto 1809. Ma quando le minuziose ricerche fatte negli archivi comunale e provinciale dal notaio signor Scenna, dimostrarono che nel verbale d'inventario del 6 ottobre 1809 non erano comprese nè la croce, nè la *Pasquarella*, e quando una diligente ispezione di un delegato del Ministero della pubblica istruzione non

ministrazione non chiese alcun prezzo, ma fece comprendere le strettezze del bilancio e il bisogno di acqua potabile, di edifici scolastici, ecc. Con lettera del 10 maggio 1902, n. 6655, il Ministero rispose di non potere tener conto delle condizioni non floride del Comune e offrì L. 15,000 *dopo di aver sentito il parere di persone competenti nel valore di oreficerie antiche ed edotte dei prezzi*. Ma il Comune non volle consentire e chiese di essere autorizzato a vendere a privati.

Allora il Ministero ricordò che la legge del 12 giugno 1902 «dichiara inalienabili le collezioni di oggetti d'arte o di antichità, i monumenti e i singoli oggetti

nazioni abbiano luogo da uno ad altro ente legalmente riconosciuto o a favore dello Stato».

A questo punto cessò ogni pratica; onde oggi le



Particolare della Croce d'altare  
Castelvecchio Subequo, Palazzo Comunale

d'importanza artistica ed archeologica appartenenti ai Comuni, e prescrive che il Ministero della pubblica istruzione può autorizzare la vendita e la permuta di dette collezioni o dei singoli oggetti, purchè tali alie-

due opere dell'orafo sulmonese Nicola Piczulo possono essere ancora ammirate nella casa comunale di Castelvecchio Subequo.

Sulmona, febbraio 1905.

PIETRO PICCIRILLI.

## CRONACA

✿ A Grottaferrata la raccolta amplissima di materiale per l'esposizione italo-bizantina ha causato un ritardo dell'apertura. Se ciò significherà probabilmente un danno finanziario all'esposizione, non può essere se non approvato dagli studiosi che vi troveranno sempre maggiori fonti di studio. Rinnoviamo dunque la preghiera ai nostri lettori di mandare quanto credono potrà essere utile al barone Rodolfo Kanzler, 46, piazza Sforza Cesarini, Roma. Rimandiamo ai prossimi fascicoli gli articoli illustrativi delle opere d'arte che compariranno a Grottaferrata.

✿ A Roma per iniziativa dell'Associazione fra i cultori di architettura si aprirà nel prossimo mese di aprile un'esposizione fotografica di opere d'architettura. Gli studiosi di storia dell'arte potranno specialmente trarre vantaggio da un riparto dell'esposizione che riguarda riproduzioni di monumenti romani ora spariti; oltre che da quello riguardante monumenti e cose artistiche notevoli. Splendida cornice all'esposizione sarà la sede: la «Farnesina» ai Baullari.

✿ A Venezia è stata coniata la medaglia d'oro per la VI esposizione dalla signora Katie Toyce Harris di Londra, vincitrice del concorso internazionale. Essa è un'opera d'arte di finezza singolare, di ben scelte allusioni a Venezia, e fa onore non solo all'autrice, ma anche all'esposizione e ai commissari che bene seppero premiarla.

✿ A Venezia si terrà nel settembre 1905 un congresso artistico internazionale, che vuol trattare delle seguenti questioni:

- 1° Mostre e concorsi internazionali;
- 2° Insegnamento artistico; mezzi per diffondere la cultura artistica;
- 3° Arte pubblica; mezzi per conciliare il senso del bello con le esigenze della vita moderna;
- 4° Rapporti internazionali per la tutela del patrimonio artistico.

Prima di fissare i temi di discussione si pregano Accademie, Associazioni, personalità, di dare, oltre la adesione, suggerimenti circa i soggetti da trattarsi,



entro il 1° maggio p. v. *L'Arte* deve plaudire a tale iniziativa, e pregare caldamente i suoi lettori di portare contributi salutarì anche dal punto di vista della storia dell'arte.

✻ A Firenze si è creata un'istituzione sotto i migliori auspici, che, con la fiducia degli studiosi e l'assicurazione del tempo, potrà arrecare vantaggi grandi alla scienza. È detta *Istituto delle Carte*; e per mezzo di corrispondenti in tutte le città d'Italia s'incarica di trascrizioni di codici, incunaboli e libri, di riscontri e ricerche bibliografiche, paleografiche e artistiche, di fotografie, di codici e d'oggetti d'arte. I prezzi saranno combinati anticipatamente, e quelli fissi sembrano modici: L. 5 per un riscontro bibliografico e L. 10 per uno paleografico.

Per qualunque informazione rivolgersi al benemerito direttore dell'Istituto, al prof. I. M. Palmarini (via delle Lane, 7, Firenze).

✻ Da Milano la Società numismatica italiana manda un appello al ministro della pubblica istruzione perchè sieno abolite le fiscalità doganali della legge e più del regolamento sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e d'arte per la parte che riguardano le monete, fiscalità che a seconda della Società favoriscono l'uscita clandestina delle monete pregevoli, inceppano e quasi impediscono l'entrata delle esterne, paralizzano la passione e il culto della numismatica nazionale.

✻ A Padova il Laurenti sta per finire la sua decorazione nella sala dello « Storione ». Il prof. Moschetti ha già nel *Veneto* vantato a cielo il lavoro. Rallegramenti all'artista e al municipio tanto glorioso nella storia dell'arte.

✻ A Pienza, come è noto, furono rubati nel luglio 1904 fogli miniati da un messale della cattedrale. Il collezionista francese Simone Goldschmiedt che aveva acquistato a Parigi le miniature, riconosciutele per quelle rubate, le ha da poco tempo offerte in dono

al Ministero dell'istruzione pubblica. È incerto, se le miniature saranno rese alla cattedrale.

✻ A Orvieto l'affresco rappresentante San Sebastiano, attribuito dal Guardabassi al Genga e dallo Steinmann a Pastura da Viterbo, è stato trasportato dal palazzo municipale al museo civico.

✻ A Perugia sono stati portati nella Pinacoteca una serie di affreschi dei secoli XIII e XIV, dimenticati nella chiesa di Sant'Elisabetta. Alcuni tra gli affreschi del Trecento ricoprivano quelli del secolo precedente. La scoperta è di grande interesse, e ne va data lode alla Società degli *amici dell'arte*.

✻ A Cansano (Aquila), a poca distanza dall'abitato, vi era una chiesuola campestre, edificata sopra una necropoli della prima età del ferro. La suppellettile, messa in luce per scavi fortuiti, fu dal nostro egregio collaboratore A. De Nino descritta a più riprese, e se ne fece la pubblicazione nelle *Notizie degli scavi*.

La chiesuola, dedicata a San Nicola di Bari, aveva affreschi che furono arbitrariamente o, meglio, ignorantemente ricoperti di denso scialbo. Quando il De Nino la visitò, vide che nella porta d'ingresso vi erano lateralmente due leoncini rozzamente sbazzati; e notò negli stipiti un bassorilievo con iscrizione.

La fotografia non si è potuta fare di poi, giacchè i paesani, emigrati in America, hanno spedito un'abbondante moneta, per ingrandire la chiesuola; e sono perciò scomparsi quei bassorilievi, non per trafugamento, ma come materiale di fabbrica!

✻ Ascoli prepara grandi accoglienze e una stanza apposita a pagamento, con relativo contatore, pel piviale che prima del trafugamento non aveva mai conosciuto. (Anche i ladri, come si vede, contribuiscono alla cultura artistica). Le esposizioni di Grottaferrata, Macerata, ecc. vogliono per esca il piviale! Il Ministero lo fa venire da Londra non in ferrovia (a troppi pericoli sarebbe esposto!) ma per via di mare (col mezzo di qualche corazzata?)!!!

# BIBLIOGRAFIA

## RECENSIONI.

Dott. GIULIO CAROTTI: *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*. Milano, Ulrico Hoepli, 1905.

In presenza di simili luminari dell'arte, chi non si sentirebbe compreso del più alto rispetto? Per quanto essi abbiano già fornito argomento a contemplazioni e a studi infiniti, un libro che c'intrattenga di nuovo intorno ad essi ed in ispecie intorno al loro campo di attività non può che attirarci ed invogliarci di conoscerne il contenuto; e tanto più quando si sia avvertito fino dal primo colpo d'occhio, che la materia trattata dall'autore si presenta accoppiata ad un ricco corredo di illustrazioni (ben 188), egregiamente appropriate a richiamarci alla mente le mirabili loro opere in tutti i vari rami dell'arte.

Se nel materiale grafico concernente Leonardo è stata data una notevole prevalenza alla riproduzione dei disegni suoi, ciò si spiega facilmente per la considerazione che l'indole sua lo trasse principalmente a siffatto esercizio, inteso a servire non meno alle sue aspirazioni scientifiche, in ogni ramo dello scibile, che a quelle più strettamente attinenti all'arte, poichè Leonardo ci si rivela per eccellenza quale scienziato, compenetrato di sentimento artistico.

Il Carotti lo contempla nei suoi quattro periodi: fiorentino, milanese, della vita randagia e dei tre anni passati in Francia, descrivendo le opere principali in essi eseguite. Più ardito dei signori direttori del Louvre, non si perita di rammentare come sua opera giovanile la delicata predella quivi, rappresentante l'Annunciazione, nella quale la testa della Vergine porge la più grande affinità di tipo con quella che si vede nel suo schizzo per una Adorazione dei Magi della stessa raccolta del Louvre. Non gli conferma invece, e ben a ragione, l'altra Annunciazione, nella galleria degli Uffizi, che parecchi critici germanici principalmente, duce il def. barone Liphart, troppo facilmente gli vollero pure aggiudicare.

Discorrendo poi del Vinci come plastificatore, egli

avrebbe fatto bene di occuparsi di un articolo che vi si riferisce, pubblicato in un fascicolo di un anno fa nel periodico degli Annuari prussiani per parte del dottore Guglielmo Bode, articolo che non riesce a persuaderci a dir vero, che di Leonardo, quale scultore, si abbia a farci un concetto tale quale scaturirebbe da certi bassorilievi che gli vengono aggiudicati. Nè ci convincono maggiormente al postutto le due terrecotte del Museo di Kensington, illustrate dal Carotti, nelle quali non si saprebbero riscontrare le tracce dell'unghia del leone, per giovane ed inesperto che dir si voglia.

Ben altra cosa è un'opera di una idealità delle più raffinate quale la Madonna delle Roccie; della quale, come osserva pure il nostro autore, esistono per così dire due edizioni, cioè quella di carattere più intimamente fiorentino, nella già rammentata galleria francese, l'altra fatta a Milano col concorso di Ambrogio de Predis, oggidì appartenente alla Galleria Nazionale di Londra. Se il critico in questa si prova di distinguere la parte spettante al maestro principale da quella del secondario, ci pare ch'egli riesca a persuadere con minore evidenza che se avesse semplicemente richiamato l'attenzione sulla grande differenza che corre fra il merito sempre elevato della tavola principale e la sensibilissima inferiorità dei due angeli che la fiancheggiavano, pure nella galleria di Londra ora, che mostrano in tutto e per tutto un'altra mano.

Una scoperta della quale il nostro autore si compiace in particolar modo si è quella ch'egli crede aver fatto del vero ritratto della Cecilia Gallerani. Non si può negare che reca sorpresa l'asseveranza con la quale lo afferma un uomo noto per la sua modestia e riserbatezza. In primo luogo è audace cimento il pronunziarsi così esplicitamente, in base ad una semplice fotografia, ossia senza aver mai veduto l'originale; in secondo luogo, per quanto sia risaputo che non c'è da fare assegnamento in genere neppure sulla riproduzione la più perfetta di un dipinto per rilevarne i particolari tecnici dell'originale, quando si badi unicamente al modo relativamente impacciato e meschino con cui



ci si presenta nel *fac-simile* la giovane donna, rappresentata nel quadro della Galleria di Cracovia, si avrebbero molti più argomenti per respingere che per accettare la sentenza del critico.

Preferiamo seguirlo pertanto nell'esame particolareggiato ch'egli fa di un'opera sublime qual'è il Cenacolo. Il quale tuttavia lo induce ad un altro suggerimento, tutto suo personale, nel quale c'è da temere non abbia a trovare chi lo segua, ed è quello, che il disegno della testa del Cristo della Pinacoteca di Brera si abbia a ritenere quale opera non già del maestro, ma del suo discepolo Cesare da Sesto.

Che lo studio e il retto giudizio in materia di disegni sia fra i più ardui che si possono dare, nessuno vi è che non ne convenga; come poi in un lavoro incerto e per di più ritoccato, qual'è quello della testa di Brera si sia mai potuto riscontrare la mano di un noto artista piuttosto che quella di un altro è cosa che lo scrivente confessa non avere mai saputo intendere, come non ha saputo intendere perchè i direttori che da anni si sono succeduti in quella Pinacoteca abbiano potuto tollerare che quel foglio, circondato da tanta aureola di celebrità, ma manifestamente avariato dal tempo, rimanga tuttora racchiuso entro una cornice affatto moderna, lavorata ad intaglio di puerile meschinità, che potrebbe servire benissimo a compimento di qualche quadretto miniato di epoca recente, ma non mai ad un lavoro inteso, o bene o male, a richiamarci un concetto tanto serio e tanto meditato dal grande maestro toscano.

Trascorrendo sopra altre cose, generalmente abbastanza conosciute, vuolsi rendere il debito merito al dott. Carotti di essersi preoccupato della determinazione della vera effigie di Leonardo, seguendo un avvertimento dato già dal defunto critico Giov. Morelli e contrapponendo quindi sopra due facciate del suo libro i *fac-simili* di due disegni, rappresentanti l'uno l'effigie presunta l'altra quella da ritenersi per la vera sua immagine. La prima è quella contenuta in un foglio della raccolta di disegni conservata nella Biblioteca di S. M. il Re, a Torino. È una testa di vecchio, quasi decrepito, fornita di barba e di capelli cadenti sulle spalle, generalmente considerata pel suo autoritratto. Che sia tracciata dalla mano del maestro è cosa da non porsi in dubbio, ma che ci porga le sue fattezze non si può ammettere seriamente ove si consideri che egli morì di 67 anni nel 1519 e che il rappresentato apparisce assai più vecchio, cioè un ottuagenario, senza meno.

L'altro (della raccolta di Windsor), più debole come disegno, di una dolcezza quasi luinesca, ci rende un nobile profilo sotto il quale in nitido carattere lapidario sta scritto: LEONARDO VINCI. Poichè le fattezze s'accordano sufficientemente con quelle del ritratto di lui, a colori, conservato agli Uffizi (per quanto eseguito forse un secolo dopo la sua morte) c'è da pre-

star fede all'iscrizione surriferita, intesa ad identificare nel detto profilo l'immagine del magnifico uomo.

Fra le sculture, da taluno attribuite a Leonardo, dà riprodotta la celebrata testa di cera del Museo di Lille: non già per confermargliela, ma per asserire senza esitazione, che la medesima, al pari del panneggiamento che ne ricopre le spalle non può essere che un'opera della fine del XVII o del principio del XVIII secolo.

Quando si ponga mente a siffatto giudizio non si potrà fare a meno dal riconoscere, che nessun'altra opera d'arte ha dato luogo ad una più grande divergenza di opinioni. Interrogando il catalogo della Galleria di Lille del 1856 infatti, noi troviamo ch'esso, dopo essersi studiato di dimostrare che talune immagini di cera hanno saputo conservarsi fino dalla più remota antichità, riscontra nella testa di fanciulla i caratteri di una perfezione antica così manifesti, da dovere concludere, che sia da assegnare non già all'arte del Rinascimento, ma a quella dei romani antichi.

L'opinione media infine è quella che vi ravvisa proprio una grazia ed una avvenenza da far pensare a null'altro che all'età d'oro della rinascenza, sia che si voglia propendere allo stile raffaellesco, come l'intende taluno, sia al leonardesco come credono altri.

In Bramante, potrebbesi dire, si rispecchiano ad un tempo le qualità di Leonardo e quelle di Raffaello. Spirito indagatore e versatile alla sua volta, egli è parente del divino Urbinate più per comune divinazione di sublimi armonie, che per affinità di sangue.

Gli è con soddisfazione che si segue quanto espone il dott. Carotti intorno alle sue opere di architettura, condotte dapprima in Lombardia, poscia principalmente a Roma. Leggendo queste pagine ci sembrerebbe lecito concludere rispetto al loro autore, che il dominio dell'architettura sia quello nel quale egli si sente vie meglio a casa sua. Egli si compiace di additare e di analizzare quanto di più caratteristico gli è apparso in Lombardia come opera del maestro, da distinguersi dalle imitazioni di seguaci e di scolari, illustrando spesso il detto con figure ricavate da fotografie da lui stesso eseguite davanti ai monumenti. Fra questi è atto a risvegliare un interesse di attualità quello del torrione d'ingresso al Castello di Vigevano, per la sua somiglianza con la torre Umberto al Castello di Milano, recentemente compiuta da Luca Beltrami, ad interpretazione di quella anticamente eretta dal Filarete e successivamente distrutta dallo scoppio delle polveri nell'anno 1521.

Nè trascura di passare in esame le sue opere di pittura, le quali, a quanto si sa, appartengono prevalentemente al primo periodo della sua vita e sono quasi tutte opere di carattere decorativo. L'unico dipinto su legno che di lui si conosca è quello della mezza figura di nostro Signore legato alla colonna, tuttora conservato nella Chiesa abbaziale di Chiaravalle presso Milano. È opera d'impronta notevole, non sol-

tanto per quello che concerne la figura, ma anche per lo sfondo assai studiato dal quale si diparte il nostro autore per pronunziare il seguente giudizio, pienamente giustificabile. «Tutto questo squarcio di veduta è di una verità sorprendente e proprio dello stile di Piero della Francesca, dal quale la tradizione dice appunto che Bramante imparasse la pittura e la prospettiva; d'altronde anche lo stile naturale della figura, il colorito chiaro e vero, e la maniera ricordano pure il maestro di Borgo San Sepolcro. La nota personale di Bramante all'incontro emerge per il senso di larghezza monumentale, per l'efficacia dell'espressione, pel sentimento mesto, profondo».

Non si può negare che il confronto ch'egli pone sotto gli occhi del lettore fra la testa del Cristo dipinta ed una al carboncino messa a riscontro, potrebbe indurre di primo acchito ad accettare spontaneamente il suo parere, trattarsi quivi della mano dello stesso maestro e fors'anco di un primo pensiero suo pel Cristo di Chiaravalle.

Il prezioso foglio, da gran tempo noto, tanto agli amatori nazionali quanto agli esteri, troppo prezioso tuttavia per poter essere trattenuto a lungo andare in una delle nostre raccolte, dopo varie vicende, da ultimo è giunto in possesso delle collezioni di disegni del British Museum a Londra, dove lo scrivente lo vide esposto nella scorsa estate. I nostri migliori conoscitori, il professor Giuseppe Bertini di Milano, che lo possedeva, Giov. Morelli ed altri, sono sempre stati unanimi nel riscontrarvi gl'indizi caratteristici del vicentino Bartolomeo Montagna. In Germania, dove sostò alcuni anni, nessuna voce sorse in contraddittorio. L'espertissimo direttore inglese sig. Sidney Colvin in fine, volle esporlo fra le più robuste cose del nostro quattrocento e in ispecie come tipo eminentemente montagnesco.<sup>1</sup> C'è da metter pegno, che il dott. Carotti rivedendo l'originale riuscirà a persuadersi che la somiglianza colla testa del Cristo di Chiaravalle non è che accidentale, mentre l'espressione è diversa e diverso è in modo speciale il modo di trattare i capelli, che non ha nulla di comune con quello derivato da Pier della Francesca, dove si sogliono riscontrare certe ciocche inanelate, dai lumi acutamente accentuati.

Maggiore considerazione merita certamente la scoperta, proclamata dal Carotti, di quattro figure di angeli, dipinti a fresco nella Certosa di Pavia, nelle quali egli pel primo avrebbe ravvisato la mano e il fare grandioso di Bramante. Sono dipinti a due a due alle estremità della crociera della chiesa, in alto, a lato dei finestroni tondi, praticati sotto la copertura a volte. Nel mentre per un verso egli rileva la notevole differenza di

caratteri onde sono improntate, al confronto di tutto quanto apparisce nella decorazione circostante, che proviene da Ambrogio Borgognone e da suo fratello Bernardino, egli avverte come non facciano difetto le testimonianze di antichi scrittori comprovanti la presenza del grande artista alla Certosa. Sapendosi che i due Borgognone attesero alla decorazione delle volte intorno al 1490, il Carotti ritiene che intorno a quel tempo Bramante avesse dipinto i suoi angeli, i quali troverebbero i loro prototipi in quelli di Pier della Francesca e di Melozzo da Forlì. Ora mentre allo scrivente non è stata data fin qui, l'opportunità di confermare *de visu*, per suo conto, l'interessante scoperta, confida che al nostro collega di studi sarà riservata la soddisfazione del consenso di tutti gl'intelligenti.

Venendo ora alla terza parte del libro, a quella cioè che concerne l'attività del principe dei nostri gloriosi pittori, non ci dilungheremo intorno ad argomenti già tanto compulsati e meditati, pure riconoscendo che il Carotti vi dedica delle pagine di caldo entusiasmo, da poter essere lette con piacere da quanti si compiacciono ritornare sopra così attraente soggetto. Un punto tuttavia, da gran tempo discusso in diversi sensi e intorno al quale il sottoscritto, chiamato a tenzone dall'autore stesso, non saprebbe esimersi dall'esprimere il suo pensiero è quello che si riferisce al quesito del vero autore della raccolta di disegni, già costituenti un libretto od album, rinvenuto dal pittore Giuseppe Bossi, e dopo la sua morte passato in proprietà dell'Accademia di Venezia.

È una cosa che merita di essere osservata, come gli studiosi dell'arte in molti casi si lasciano suggestionare da idee preconcepite per formare dei giudizi, che essi ritengono fondati sopra argomenti solidi, mentre in realtà non sono che speciosi. Questa tendenza a pascerci d'illusioni poi l'esperienza c'insegna, qualmente si verifichi in materia di disegni, dove scarseggiano, a confronto di quanto avviene delle opere di pittura e di scultura, i dati per formarsi dei criteri sicuri. Troppo spesso accade che uno si lascia trasportare da una specie di ottimismo alla vista di soavi e piacenti motivi per attribuirne l'origine senz'altro ai più grandi artisti. Al punto a cui è giunta oggidi la critica spregiudicata, oggettiva, c'è da persuadersi che il caso si verifica nell'opinione già formatasi nel Bossi, il felice possessore del suo *tesoretto*, come egli aveva qualificato il noto libretto, e successivamente nel Müntz e nel Carotti, i quali alla loro volta non seppero capacitarsi che un'altra penna all'infuori di quella di Raffaello avesse saputo tracciare codesti studi. Per venire all'ultimo di questi scrittori egli dichiara che dopo averli a lungo esaminati venne maturando in lui la convinzione ch'essi portassero in sé stessi l'impronta di una mano infantile, inesperta che non poteva essere se non quella di un *giovinetto d'Urbino*, **PROBABILMENTE di Raffaello**.

<sup>1</sup> Fu per errore che lo scrivente in un suo articolo nell'*Arte* (a. 1904, pag. 99) indicò il detto disegno, come esistente nella collezione Bonnat a Parigi, mentre consta che, venduto all'asta in Germania, venne incorporato alla grande raccolta del British Museum.



Nell'accennato avverbio in vero si scopre la modestia del critico; il quale proseguendo nei suoi studi vorrà portare a vie maggiore maturanza le sue conclusioni e riconoscere in fine il grande divario che corre fra la mano o le diverse mani che si manifestano nel taccuino di Venezia e quella del giovinetto urbinato, di cui si conservano fortunatamente (all'estero massime) ben parecchi deliziosi studi, rilevanti spesso la privilegiata sua natura artistica assai più che le sue opere eseguite. Gli potrà servire da guida a siffatta resipiscenza anche l'erudizione spiegata intorno all'argomento innanzi tutto dai dotti Alemanni, i quali colla loro inesauribile applicazione sono giunti a risultati se non definitivi nell'argomento, pure tali da stabilire certi capi saldi abbastanza stringenti per non aver a soffrire ulteriori smentite.

In proposito vuolsi rammentare principalmente la monografia intitolata: *Kritische Studien über das Venezianische Skizzenbuch*, di Alessandro Amersdorffer (Berlino, 1901, Mayer u. Müller).

Quivi, presi in esame, partitamente i disegni di Venezia e messi in relazione a ben parecchie opere eseguite, si viene con ragioni convincenti alla conclusione ch'essi sono il prodotto per la massima parte di plagiarri, di copisti, ai quali sarebbe difficile dare un nome preciso, ma che ad ogni modo si trovano ad un livello artistico ben inferiore di quello del giovane Raffaello, la di cui natura, di una finezza eccezionale, suole rivelarsi assai più nella persistente genialità del tratto, che in determinati sistemi di estrinsecazione a secondo dei periodi della sua vita.

Non si saprebbe in fine che consentire colla opinione espressa in proposito dal dott. Giorgio Gronau alla sua volta, che le deficienze infinite manifestanti in codesti disegni non sono da attribuirsi all'età acerba dell'autore, bensì al livello delle sue capacità.

Per la stessa ragione non c'è da dubitare che vorranno essere esclusi dal novero delle produzioni di un artista quale Raffaello altri disegni, che il Carotti ed altri studiosi tuttora gli attribuiscono senza sufficiente discernimento, mentre una critica severa ma illuminata, essendo riescita ad una più chiara visione della sua eletta natura, glieli è venuti man mano disputando.

In fine, che che sia di ciò e di altri punti, dove ci è sembrato dover fare delle riserve circa l'esposto del collega, se noi consideriamo riassuntivamente il suo volume, troviamo sinceramente da encomiare l'amore e la cura ch'egli vi ha rivolto; qualità per cui non gli mancheranno le simpatie di gran numero di lettori, attirati eziandio dall'aspetto decoroso del libro dal punto di vista tipografico, in ispecie delle svariate e ben scelte riproduzioni grafiche di tante opere meravigliose, intercalate nel testo.

GUSTAVO FRIZZONI.

JOSEF STRZYGOWSKI: *Koptische Kunst (Service des antiquités de l'Egipe. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Nos 7001-7394 et 8742-9200)*. Wien; A. Holzhausen, 1904. (Pag. XXIV, 362, con 40 tav. e 420 illustr.)

L'infaticabile studioso ci dà con questo volume che egli segna ottantaquattresima delle sue opere una preziosa illustrazione della collezione di oggetti copti del Museo del Cairo, dei quali pochi soltanto erano stati pubblicati dal Gayet e dal Crum. Il catalogo generale degli ottocento e più oggetti quasi tutti riprodotti in ottime illustrazioni, che lo Strzygowski ha compilato, non è una secca enumerazione delle varie opere di scultura in pietra, in avorio, in legno, di lavori in metallo, vetri, stoffe, ma contiene di ogni pezzo l'esatta descrizione, la relativa bibliografia e importanti osservazioni.

Sull'arte copta già l'autore ci aveva dato un saggio nel suo studio sull'arte ellenistica e copta in Alessandria, in base a scoperte dall'Egitto e ai rilievi d'avorio infissi al pulpito del Duomo di Acquisgrana (*Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria*. Wien, 1902). In questo suo volume di circa 100 pagine lo Strzygowski afferma che fu la cultura ellenistica e non la romana, che fu Alessandria e la sua zona d'influenza siriana, non Roma, che dettero al Cristianesimo il suo carattere capace alla *Kulturkampf*. A questi risultati lo Strzygowski era giunto spontaneamente dallo studio dei monumenti; a questi stessi giungevano contemporaneamente dallo studio delle letterature uomini come Adolf Harnack ed Hermann Usener. Studiando intagli in avorio e in pietra di sicura pertinenza alessandrina del Museo greco-romano di Alessandria, di collezioni private, del Kaiser Friedrichs Museum di Berlino, lo Strzygowski raggruppa con essi altre opere già note e prima mal giudicate dagli storici. Così era ad esempio dei sei rilievi di avorio che stanno intorno al pulpito del Duomo di Aachen sui quali si eran dati i più diversi giudizi, attribuendoli alla decadenza romana, al tempo carolingio, all'età romanica, perfino all'antichità; ma con sicuri e indiscutibili raffronti lo Strzygowski dimostra che essi sono i più importanti esemplari del fiore della tarda plastica egiziana nel campo dell'intaglio in avorio. Alla stessa corrente artistica appartengono il famoso dittico barberiniano oggi al Louvre, colla figura di un imperatore a cavallo ritenuto falsamente Giustiniano, e dallo Strzygowski chiamato « Costantino come eroe della fede »; il dittico del Kunsthistorisches Hofmuseum di Vienna con le rappresentazioni di Roma e di Alessandria; la statuetta di divinità muliebre del museo di Cluny (riprodotta in Venturi, *Storia*, I, pag. 398), il frammento di tavola eburnea del Museum di Berlino con una

figura virile che tiene nella destra tre maschere e nella sinistra una lira, creduta immagine di Apollo. A me pare che allo stesso gruppo si possano unire o per lo meno ricollegare in qualche modo la tavoletta del Museo Nazionale di Ravenna con Apollo e Dafne,

terna cornice vi si trovò dietro una lunga lista di più di 350 nomi di fedeli, trascritta da H. Omont,<sup>1</sup> che dovevansi leggere dopo la messa nelle preghiere dei defunti. Tra questi nomi se ne trovano molti — anzi la maggior parte — che mostrano di appartenere alle



Fig. 1 — Pilastri in legno da Bāwīt. Cairo, Museo (Da Strzygowski)

e un frammento della *Bibliothèque Nationale*. L'attribuzione del dittico barberiniano, sempre creduto romano, all'arte egiziana certo merita un più lungo commento, tanto più che nel suo recente passaggio al museo del Louvre esso di nuovo richiamò l'attenzione degli studiosi specialmente francesi. Quando il foglio eburneo da Roma giunse a Parigi, togliendolo dalla sua mo-

comunità cristiane del Reno e specialmente alla diocesi di Treviri. I nomi son segnati in colore e disposti in sei colonne; nella fine della quinta s'incontrano i nomi di parecchi re d'Austrasia dalla seconda metà del VI secolo fino alla metà del VII, così che la lista si può ritenere

<sup>1</sup> G. SCHLUMBERGER, *L'ivoire Barberini*. Monuments Piot. 1900-1901. Pag. 79.



scritta nel VII secolo e quindi il dittico doveva in quel tempo appartenere a una chiesa renana, probabilmente al Duomo di Treviri. Questa, come era apparso subito al sottoscritto, e come lo Strzygowski rileva, è un'altra prova, oltre alle stilistiche, della provenienza egiziana dell'avorio barberiniano, e ci conferma nell'analogia con i rilievi di Aachen. Questi ultimi furono impiegati da re Enrico solo tra il 1002 e 1014, e quindi saran stati portati ad Aachen verso il 1000, e prima con molta verosimiglianza si trovavano a Treviri o in altro luogo sul Reno insieme con il dittico costantiniano, venuti direttamente da Alessandria tra il IV e il VII secolo. Queste relazioni che lo Strzygowski stabilisce tra le regioni renane e l'Oriente non sono nuove e

al X-XI secolo di opere orientali dei bassi tempi; fatto che meriterebbe un ampio studio. I rilievi di Acquisgrana son da considerarsi come l'anello di una catena la cui chiave forse ci fornisce la ionica Marsiglia che indipendente da Roma sempre seguì il movimento della cultura ellenistica-orientale. Attraverso Marsiglia poteron passare anche alcuni modelli siriaci nell'arte carolingia e già lo Strzygowski notò dei rapporti tra le miniature dell'evangelario di Ecmiadzin con le miniature caroline specialmente coll'evangelario di Godescalco (781-783).<sup>1</sup> Anche questo codice appartiene al gruppo di Metz o forse di Treviri stesso.

Lo Strzygowski a questo punto si propone un quesito: Quei due gruppi di intagli in avorio, quello



Fig. 2 — Frammento di fregio del IV-V secolo  
Cairo, Museo (Da Strzygowski)

ne abbiamo un altro documento fornitoci dai rapporti innegabili osservati dall'Haseloff tra la scuola artistica dell'arcivescovo Egberto di Treviri (977-993) con l'arte primitiva cristiana specialmente siro-egiziana.<sup>2</sup> Un esempio di questi rapporti ce l'offre ad esempio la copertina eburnea dell'evangelario di Lorsch, nel museo cristiano della biblioteca Vaticana. La ricordo perchè di recente se ne è parlato anche su questa rivista (1904, pag. 200). Nell'illustrazione degli avori vaticani il Kanzler la attribuiva al VI-VIII secolo, senza tener conto degli studi del Graeven; e A. Rossi nell'*Arte* e altrove ha giustamente corretta la datazione facendo notare la derivazione renana dell'avorio. Egli riconosce nell'avorio «uno dei più cospicui prodotti della fiorente arte renana del tempo degli Ottoni, ispirato per certi elementi ad un modello bizantino riprodotto con grande fedeltà il tipo arcaico delle tavolette delle cinque parti...» Bisognava rilevare che questa imitazione non è un caso speciale al nostro avorio, ma è una prova di più della presenza nei monasteri renani

alessandrino e l'altro egiziano dei rilievi di Aachen, appartengono a due correnti d'arte che si sono incontrate nei secoli, o l'uno è più antico dell'altro? Originariamente troviamo in Egitto una sola arte, quella dei Faraoni. Dopo Alessandro nella nuova città fondata s'impone una nuova arte, la greca. Nel periodo romano ne viene una terza la siro-orientale. A quale di queste tre correnti artistiche bisogna riferire i nostri rilievi? Quelli del primo gruppo sono difficilmente più recenti del IV secolo, ma piuttosto più antichi. Ci persuade di questo il tipo, la decorazione, la forma puramente greca e soprattutto la rarità di oggetti cristiani tra essi. Il secondo e il terzo gruppo sono invece più tardi, sono una ripetizione cristiana; il quarto gruppo appartiene già al passaggio dell'arte ellenistica in quella copta. Infine l'ultimo gruppo è tutto interamente copto. Notevole è il contrasto tra le produzioni alessandrine e le copte; comparando le prime con le seconde si vede come così nelle une come nelle altre c'è quasi lo stesso tipo ellenistico, ma la forma è mutata in uno spirito tutto diverso.

<sup>1</sup> A. HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, Trier, 1901.

<sup>2</sup> J. STRZYGOWSKI, *Byzantinische Denkmäler*, I.



Fig. 3 — Frammento di pluteo del v-vi secolo  
Cairo, Museo (Da Strzygowski)  
Lato anteriore

Il nuovo libro « Koptische Kunst » contiene un così gran numero di monumenti, quasi tutti riprodotti in ottime illustrazioni da formare ormai la fonte principale per gli studi copti. Lo Strzygowski in una breve introduzione delinea a grandi tratti lo svolgersi e le caratteristiche principali di quest'arte. L'Egitto mostra nel periodo preellenistico tra i paesi sul mare Mediterraneo, l'arte nazionale più fortemente caratteristica. Dopo Alessandro il Grande, la Grecia vi si stabilì fermamente, sul Delta con Alessandria e nell'alto Egitto con Ptolemais. Al tempo di Vespasiano c'erano sei milioni e mezzo di egiziani, un milione di Ebrei e soltanto un mezzo milione di Greci. Un'ellenizzazione dell'Egitto non fu possibile ed anche i Romani ne colonizzarono in Egitto, ne soprattutto riuscirono a scuoterne le istituzioni.

Invece nel campo religioso aprirono essi stessi le porte: Iside diventò una dea romana, Serapis già da prima era subentrata al posto di Pluto, e gli dei rimanenti furono ragguagliati con quelli greci. Non diversamente avvenne nel campo dell'arte. I Tolomei come gl'imperatori romani cedettero all'antico Egitto; i numerosi templi dedicati al loro nome furono costruiti in stile egiziano, i ritratti imperiali non si possono distinguere da quelli degli antichi signori. In Alessandria stessa il carattere egiziano non fu soppiantato dalla nuova invasione di elementi estranei.

In Pompei l'importazione alessandrina mostra pure caratteri egiziani. Si potrebbe così credere che soltanto il Cristianesimo abbia portato con la sua mutazione la fine della cultura egizia. Ma ciò non è vero: più che tutte le vicende

politiche e religiose hanno operato chiaramente in questo gl'interessi del commercio mondiale. Ciò che lo Strzygowski chiama *copto* si compone secondo lui di tre elementi uniti: lo spirito e la tecnica sono egiziani, l'oggetto della rappresentazione e i tipi son greci; i motivi ornamentali sono siriaci. Rimangono fuori di importanza Roma e Bisanzio; ciò che noi troviamo nell'Egitto all'epoca primitiva cristiana appartiene quanto alla sua origine all'Egitto stesso, all'Oriente e all'Ellade. Affermazione questa che potrebbe discutersi. (Cfr. D. Ajnalov in *Vizant, Vremennik*, 1904, pag. 270'. Quanto all'influsso dell'arte copta sulla bizantina, lo Strzygowski ci presenta due esempi: la ricchezza di elementi decorativi architettonici (capitelli) passati dall'Egitto a Bisanzio e la rappresentazione dell'Anastasis. È noto come sia composta questa scena nell'arte bizantina: Cristo in piedi, con la croce in mano, atterra le porte dell'inferno e ne trae Adamo ed Eva. A terra c'è una figura di uomo incatenato e calpestato dal Cristo. Qual'è l'origine di questo

motivo? Si deve cercar nell'antichità? Ed è in esso rappresentato Ades? Una traccia se ne può trovare in un luogo dell'Apocalisse egiziana, nella visita all'Ades di Setne e di Si-Osiri, della Storia del Chamua: nella quinta cerchia Setne vide un uomo pregante e gemente, nel cui occhio destro era fissato il catenaccio della quinta cerchia.

Già questa redazione rammenta di lontano il tipo dell'Anastasis bizantina; ma più vicina è la descrizione della pena inflitta al Faraone per la oppressione di Israele, come la descrive Iosua ben Lewi da Petrus Venerabilis nella sua peregrinazione all'inferno: « Faraone giaceva

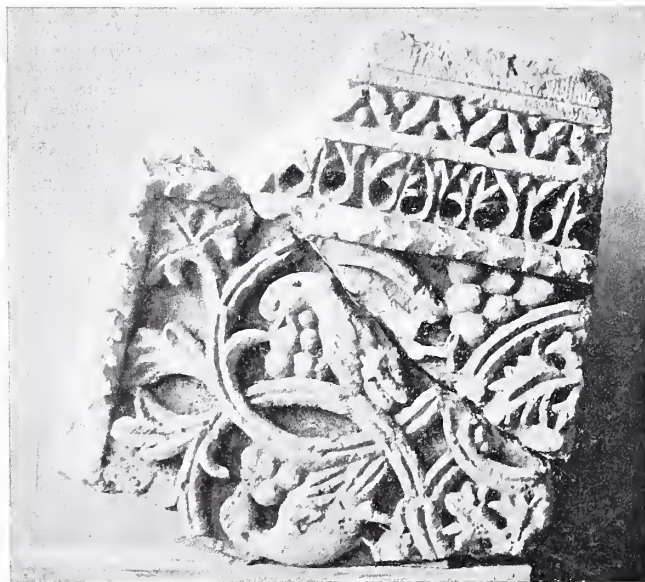


Fig. 4 — Frammento di pluteo del v-vi secolo.  
Cairo, Museo (Da Strzygowski)  
Lato posteriore



disteso nell'inferno; il suo capo giaceva sotto i ferrami della porta dell'inferno e il suo occhio figurava il catenaccio di quella porta». Si vede dunque bene come attraverso il giudaismo la favola egiziana passò al bizantinismo. Lo Strzygowski promette di dimostrare altrove come i Giudei fossero per molte altre cose la via di trasmissione dall'Egiziaco al Cristiano. Elementi

altri gruppi: in quello del legno vedonsi i pilastri con figure di Santi, provenienti da Bāwīt, (fig. 1) che appartengono al VII-VIII secolo. Altro fatto notevole è il riscontrarsi di forme ornamentali siriane in tutta l'arte copta: numerosi fregi riprodotti nel catalogo si compongono di motivi che si sono sviluppati nell'Asia. Diamo ad esempio il bel frammento di fregio



Fig. 5 — Bassorilievo del Kairos. Cairo, Museo (Da Strzygowski)

greco sono numerosi nell'arte copta; si riscontrano in monumenti copti, tipi di divinità elleniche, costumi, forme. Ma il cristianesimo portò un cambiamento nell'arte copta? Spogliando il catalogo dello Strzygowski si vede come l'arte copta appare quale un'unità in cui non vi è distacco tra l'antichità e il cristianesimo; e si nota anche come siano scarsi i monumenti figurati di contenuto cristiano: nel gruppo degli oggetti in pietra non ce n'è neanche uno, e pochissimi negli

con rosette tra viticci (fig. 2) da riferirsi al IV-V secolo.

Singularissimo è il frammento di pluteo di cui riproduciamo le due facce (fig. 3-4). Nella parte anteriore si vedono in basso due pavoni che tengono con il becco un panno che sostiene un calice scannellato, in cui pare di vedere un'ostia. In alto c'è un'aquila in piedi con le ali distese, che sta dentro una corona d'alloro. Nella parte posteriore tra volute di viticci vi sono figure d'uccelli che beccano l'uva. È uno dei pezzi più inte-

ressanti della collezione, e risale al v-vi secolo. Di somma importanza è pure il rilievo con la rappresentazione del Kairos (fig. 5) da attribuirsi al III-IV secolo. Un giovane alato, con lunghi capelli, tunica e mantello è rappresentato in atto di correre, in profilo nella parte inferiore e di faccia nella superiore: tiene la mano destra avvicinata al piede sollevato, porta nella sinistra uno strumento che lo Strzygowski chiama bastone (Stab) e a me sembra piuttosto un coltello con larga lama schiacciata. Sotto c'è una ruota, a sinistra in alto una bilancia. Il giovane calpesta col piede sinistro una figura femminile; a sinistra in basso c'è una seconda figura di donna che siede poggiando dolorosamente il capo sulla sinistra, e lascia cadere la destra sul fianco. Giustamente lo Strzygowski vi riconosce la rappresentazione del Kairos, ma gli sembra che si stacchi completamente dalle altre. Pure la rappresentazione è, secondo me, quale doveva necessariamente incontrarsi pel suo tempo. Io ho trattato ampiamente la questione a proposito del bassorilievo del Duomo di Torcello,<sup>1</sup> dimostrando come quest'ultimo benchè derivante da un'antica immagine del Kairos, avesse tutt'altro significato: nel giovane che fugge mentre invano gli uomini cercano di afferrarlo è simboleggiata la Vita, che passa come il vento. E quindi assai naturale che il rilievo del Museo del Cairo ancora ispirato all'antica concezione greca, e specialmente *alessandrina*, abbia tutti gli elementi che si riscontrano negli epigrammi dell'antologia greca. Ma su questo argomento spero di tornare tra breve.

Il catalogo dello Strzygowski mette a nostra disposizione un materiale così abbondante e nuovo, che rischiarà completamente la storia artistica dell'Egitto dal II al VII secolo, e mette in evidenza l'innegabile parentela tra quelle forme e le altre che imperavano in Italia, in Francia, in Grecia in Asia.

Adesso soltanto sarà possibile chiarire un altro lato della oscura origine dell'arte bizantina, poichè si può esattamente valutare l'importanza dell'elemento copto. Ci sembra utile ricordare qui un altro lavoro dello Strzygowski su alcune stoffe di seta provenienti dall'Egitto e conservate ora nel K. Friedrich-Museum.<sup>2</sup> Quelle stoffe assai verosimilmente provengono da Antinoe e da Pachmin e secondo l'autore appartengono alle fabbriche artistiche di Persia, Siria e Mesopotamia. Infine lo Strzygowski espone una sua teoria di influenze cinesi sull'industria persiana-siriaca per la fabbricazione delle stoffe.

Come si vede l'A. solleva un gran numero di interessantissimi problemi e soprattutto porta a nostra conoscenza materiali inediti preziosissimi per chi s'interessa alle questioni delle origini dell'arte bizantina.

A questo proposito sarebbe assai interessante per noi conoscere il libro del Bock che pure porta grandissima quantità di materiali nuovi,<sup>1</sup> ma non avendo veduta l'opera dobbiamo accontentarci della lunga e lucida notizia che ne ha data l'Ajnalov.<sup>2</sup>

ANTONIO MUÑOZ.

ODOARDO H. GIGLIOLI: *Pistoia nelle sue opere d'arte*. Con prefazione di Alessandro Chiappelli, 42 illustrazioni. Firenze, F. Lu-machi, 1904.

Rispetto alle vecchie guide pistoiesi, questa del Giglioli rappresenta un significativo progresso; e costituisce veramente il miglior lavoro monografico illustrativo delle opere d'arte di Pistoia. È condotto con grande diligenza, ed è ricchissimo di notizie bibliografiche; comprende parecchie cose del tutto nuove; ma tace però di alcune opere d'arte, che non avrebbero dovuto essere dimenticate, e sfugge talvolta di determinare il significato e l'attribuzione di altre. Ad esempio, l'A. vede nella statua di Sant'Andrea sulla porta della chiesa omonima « qualche reminiscenza della maniera di Giovanni Pisano », mentre c'è in essa ben più di qualche reminiscenza della maniera del grande maestro. Non riconosce nel monumento di Cino da Pistoia il fare di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura senesi; e non discorre della statuetta di donna, la quale è nel monumento, più piccola delle figure degli scolari di messer Cino, ed è stata indicata, secondo la tradizione, per Selvaggia dei Vergolesi che messer Cino cantò nei suoi versi, « quasi a significare — scrive il Tigri — che le leggi e la poesia vinsero il gelo della tomba e lo resero immortale ». Questa statuetta, che l'A. prudente non descrive, è la Madonna annunciata, la quale doveva vedersi a riscontro di Gabriele, al sommo del monumento, entro un'edicola. Tra le vicende della traslazione della sepoltura poteva notarsi ancor questa: di un'Annunciata messa in fila con gli scolari di *Cinus de Francischi de Sigibaldis*!

La prudenza che ha fatto tacere all'A. di quella statuetta poteva anche impedirgli di prendere partito per l'attribuzione del gruppo della *Visitazione* nella chiesa di San Giovanni *Fuorcivitas*, ascritta ora ad Andrea, ora a Luca della Robbia. Dal punto di vista si iconografico, che artistico, l'opera appartiene più a quello che a questo. Basti osservare la testa della Vergine d'una rotondità, che non hanno mai le Madonne di Luca, e di un'espressione melanconica, mesta che in Luca non si ritrova. Grandi sono le teste delle Madonne di Luca, con aperti occhi, con vaghi capelli ondulati o increspatis, con il collo carnoso e il busto

<sup>1</sup> A. MUÑOZ. *Le rappresentazioni allegoriche della Vita nell'arte bizantina*. *L'Arte*, 1904.

<sup>2</sup> *Seidenstoffe aus Aegypten in K. Friedrich-Museum*. Jahrbuch d. Königl. Preuss. Kunstmgl. B. XXIV, 1903. Pag. 147-178.

<sup>1</sup> V. G. BOCK. *Materiali per l'archeologia dell'Egitto cristiano*. S. Pietroburgo, 1901 (russo). Con XXXIII tavole fototipiche e 100 incisioni nel testo.

<sup>2</sup> *Not Vizantijskij Vremennik*, 1902, pag. 152-196.



matronale; mentre quelle di Andrea hanno la testa curva, inchina, pensosa, il collo debole e il corpo meno formoso. D'altronde la figurazione della Visitazione, come vediamo in San Giovanni *fuorcivitas*, si ritrova soltanto al principio del secolo xvi, per esempio nella pittura dell'Albertinelli nella galleria degli Uffizi. Si noti infine che il tipo di Elisabetta corrisponde con la figura della Santa inginocchiata nel quadro maiolicato di Andrea, che vedesi nel convento dell'Osservanza presso Siena.

Tra le sculture, l'A. poteva dedicare qualche parola ai frammenti del Sepolcro di Giovanni di Gherardino Ammanati, i quali si vedono all'esterno della chiesa di San Francesco, opera, a nostro parere, di fra' Guglielmo da Pisa; e avrebbe pure potuto trattenersi alquanto sull'abside di Santa Maria nuova, in fondo al Corso, con un'iscrizione che ricorda quel *Magister Bonus*, che lavorò pure nella chiesa di San Salvatore in via torre di Catilina.

Ma lasciamo gli appunti, qui fatti al diligentissimo A. solo per dimostrarli quanto teniamo in conto il suo lavoro che, nelle edizioni seguenti, potrà essere, con opportune aggiunte e modificazioni, veramente esemplare.

La materia è distribuita con criterio sistematico e, anche sotto tale riguardo, quest'opera è preferibile di gran lunga alle vecchie guide. Non ci sembra tuttavia opportuno di classificare nella trattazione gli architravi, i pulpiti, i monumenti sepolcrali, ecc. L'osservanza del criterio topografico avrebbe data maggiore unità al lavoro, non separate le sculture e le pitture dal loro ambiente architettonico. Ma con facilità l'A. potrà nelle nuove edizioni collegare, stringere insieme le parti corrispondenti del suo lavoro. Egli ha voluto vedere nella città di Pistoia il cammino dell'arte, comporre la storia artistica pistoiese; ma giova credere che i lettori gli saranno grati, se vorrà dare una distribuzione pratica alla materia così bene elaborata.

A. V.

CORNELIO BUDINICH: *Il palazzo ducale d'Urbino*. Trieste; Sambo, 1904.

Di Luciano Dellauranna, architetto del grande palazzo ducale d'Urbino, «dotto et instrutto in l'arte dell'architettura» come lo dice la patente rilasciatagli dal duca Federico da Montefeltro, noi conoscevamo sinora soltanto quelle notizie risultanti dai documenti pubblicati dal Gaye e dal Pungileoni; scarse ed inesatte tanto, che la lettura errata del nome — Di Laurana — aveva dato origine a lunghe polemiche relative alla sua patria tra coloro, tra cui il Tedeschi, che lo ritenevano di Lovrana nell'Istria, e coloro, come il Brunelli, che lo dicevano di Vrana in Dalmazia. Il lavoro del Budinich viene ora a risolvere definitivamente tali questioni ed a rappresentarci completa la fi-

gura del grande architetto quattrocentista: gli undici documenti inediti che egli ora pubblica nella seconda parte del suo libro, e che ha tratto dagli archivi di Mantova, di Pesaro, di San Sepolcro (tra i quali è anche una lettera autografa ed il testamento dell'artista), ci danno indicazioni autentiche sul suo nome, Luciano «Dellauranna» di Martino, sulla sua patria, Zara, su varie vicende della sua vita: ci dicono come egli fosse nell'anno 1465 ai servigi della corte di Mantova, tra il 1467 e il 1472 attendesse ai lavori d'Urbino, tra il 1476 e il 1479 si trovasse a Pesaro pei lavori del grande castello, di cui fu architetto.

Accanto a questi dati importantissimi per la biografia dell'insigne artista, l'A., a cui già si debbono altre ricerche sulle opere di Luciano, <sup>1</sup> pone ora lo studio del suo massimo lavoro, il palazzo ducale d'Urbino, che Federico da Montefeltro volle fosse «habitatione bella et degna» e che per molto tempo fu considerato come il tipo più completo di una sontuosa dimora principesca. Nel primo capitolo del libro l'A. ne studia analiticamente le varie parti, indugiandosi specialmente sugli elementi dello splendido cortile che può dirsi il primo modello a quello del palazzo della Cancelleria in Roma; distingue l'edificio architettato dal Dellauranna dalle costruzioni precedenti, che costituivano l'originaria abitazione dei Montefeltro, e da quelle posteriormente aggiunte che lo hanno aumentato d'un piano distruggendone il coronamento a merli; e cerca rintracciare la corrente artistica dell'aureo Quattrocento da cui deriva l'opera di Luciano, che ad Urbino ha trovato la sua massima espressione.

Oltre a Luciano, che ne fu il vero architetto, altri insigni artefici lavorarono nel palazzo; e primo tra tutti quell'Ambrogio Barocci di Milano, che già aveva lavorato in San Michele di Venezia e che qui doveva dare la misura della sua arte finissima ed originale d'intagliatore. Di lui si occupa a lungo l'A., determinandone tra il 1483 ed il 1501 l'epoca della dimora in Urbino ed illustrandone l'opera. Passa quindi a studiare, nell'ultimo capitolo, il complesso di forme architettoniche che si riconnettono al palazzo d'Urbino, prodotte da quel gruppo di artisti, come Pippo fiorentino, fra Carnovale, Paolo Scirri, che aveva il suo centro nella corte del magnifico Federico; e sfilano rapidamente sotto questo esame comparato edifici come il bel palazzo di Gubbio, purtroppo ora semi-abbandonato e cadente, come la chiesa di San Bernardino, la loggia dell'ospedale, il palazzo l'assionei in Urbino, il portico della cattedrale di Spoleto.

Così dunque l'importante studio del Budinich, condotto con ottimo metodo e corredato di numerose illustrazioni, molte delle quali belle ed evidenti, viene a portare un contributo notevole non solo alle cogni-

<sup>1</sup> Vedi l'opuscolo: *Un quadro di Luciano Dellauranna nella Galleria annessa all'Istituto di Belle Arti in Urbino*, Trieste, Sambo, 1903.

zioni sulla vita di Luciano Dellauranna, ma altresì alle comprensioni di un periodo ben delimitato nell'architettura del Quattrocento, periodo le cui forme furono dal Geymüller riunite in uno stile a parte: stile *urbinate* o *lauranesco*.

G. G.

MAX SAUERLANDT: *Die Bildwerke des Giovanni Pisano*. Mit 31 abbildungen in autotypie, 1904, Düsseldorf und Leipzig, Karl Robert Langewiesche (8°, pag. 112).

È una eccellente monografia sul celebrato maestro, uno studio diligente delle sue opere classificate in rigoroso ordine cronologico. L'A. tratta dapprima del pulpito di Siena, nel quale Giovanni fu collaboratore del padre; poi della pila marmorea dell'acqua santa in San Giovanni di Pistoia, notando giustamente come l'opera sia prossima al tempo in cui fu compiuto il pergamano senese. Esamina quindi la Madonna del Camposanto di Pisa, che già era sulla porta della cappella di San Ranieri nel Duomo pisano, e l'ascrive al primo periodo dell'attività di Giovanni, invece che al 1300, come altri ha voluto. E passa a discorrere della fonte di Piazza di Perugia, ripetendo la scorrettissima iscrizione, già stampata dal Vermiglioli, dal Supino, dal Polaczek. Questi anzi (notando che nei versi si legge, dopo che è fatta parola di Nicolò e di Giovanni: *Natu Pisani*) conclude che il supporre da alcuni studiosi, come ha fatto il sottoscritto, che Niccolò sia d'Apulia, è un grosso errore. Quel *natu Pisani* veniva a trionfare delle ricerche stilistiche; e Emilio Male nella *Gazette des Beaux Arts* non sa come difendere il Bertaux dall'attacco formidabile del Polaczek.

A questo proposito, il nostro autore si attiene strettamente al Polaczek, che pure poteva tenere in conto che i versi della fonte perugina non valgono tanto da far mettere nel dimenticatoio ciò che si legge nella convenzione stipulata a Pisa, anzi nel battistero pisano, da fra' Melano, operaio del Duomo di Siena, con *Nicolaus quondam Petri de Apulia*. Ma c'è di peggio: il Polaczek ha tentato la ricostruzione critica dell'iscrizione sopra il *fac-simile* dato dal Vermiglioli, e proprio, è necessario convincersi, che invece di NATV, si legge *de visu*.

ITV PISANI. SINT MVLTO TEMPORE SANI

ITV, parola chiara, ben definita, senza abbreviature, senz'abrasioni, evidentemente è usato *per andata*, come un ablativo di modo o di causa; e quindi si deve intendere: *per elezione di dimora* o *per immigrazione*.

Cadono così i nuovi argomenti contro l'origine pugliese di Nicola, anzi si ritorcono a pro di essa.

Ma, lasciando a parte questa questione, notiamo come l'A. assegni l'iscrizione della fonte al 1280, non al 1278, data del suo compimento, all'anno in cui erano in carica Matteo da Correggio podestà e Ermanno

da Sassoferato, capitano del Popolo, figurati sulla fonte stessa. Non vediamo il perchè dell'assegnazione della scritta al 1280, tanto più che il 1278 cade del resto nel periodo in cui furono papa Niccolò III (1277-1280) e imperatore Rodolfo II (1273-1291). Circa alla distinzione dell'opera di Nicola da quella di Giovanni nella Fonte, ci sembra che gli studiosi potranno conformarsi in parte al parere dell'A., ma non vedere con lui nella vasca inferiore l'opera di Arnolfo di Cambio. Che Arnolfo abbia lavorato a Perugia è fuor di dubbio, ma resta ancora da spiegarsi dove; e se è esatto quanto comunicò Adamo Rossi al Frey circa un'altra fonte, eretta presso palazzo Baldeschi, potrebbesi chiedere se Arnolfo non abbia lavorato per quella succursale della fonte stessa, e scolpito quelle tre lastre di marmo figurate che ora si veggono nel Museo archeologico di Perugia. Certo è che in quelle tre lastre si ritrovano i caratteri propri dell'arte di Arnolfo, e quali non si riscontrano nella fonte di Piazza.

In seguito l'A. esamina la Madonna sulla porta del Battistero di Pisa, la quale assegna al periodo 1278-83, in cui Giovanni eresse il Camposanto; e la sibilla nel Duomo di Siena, la sola statua ch'egli attribuisca alla mano propria dell'artista sulla facciata del Duomo senese. Eppure nei frammenti del Museo dell'Opera della cattedrale, e nella facciata stessa, può vedersi come il lavoro di Giovanni non fosse solo limitato a quella statua. Anche in quel di Siena, a Massa Marittima e a San Quirico d'Orcia, l'A. avrebbe potuto trovar le tracce dell'attività del maestro.

La Madonna intagliata in avorio del 1299, il Santo Andrea sulla porta della chiesa omonima a Pistoia, la Madonna dell'Arena di Padova e la statua di Enrico Scrovegni che si vede nella sagrestia dello stesso oratorio, il monumento di Margherita di Lussemburgo in Genova, la Madonna della Cintola in Prato, sono le altre opere di Giovanni Pisano che l'A. ha analizzato con ogni attenzione. Dopo ciò passa in rassegna le opere perdute e non autentiche del maestro; e con molto acume toglie l'attribuzione a lui della Madonna di Berlino, tutta simile a quella del Museo civico di Torino.

E infine l'autore studia i pergamini di Pistoia e di Pisa eseguiti da Giovanni, e chiude il libro con alcune considerazioni generali, che scaturiscono dall'intimo delle forme del grande maestro, dall'A. bene osservate e penetrate.

A. V.

CARL NEUMANN: *Rembrandt*. Berlin, Stuttgart, W. Speman, 1902, pag. 655.

In contrasto alle facili biografiuocce e raccolte di fotografie che formano la delizia del grande pubblico, il Neumann ha dettato su Rembrandt un profondo studio estetico e psicologico che entra nell'anima del grande artista e del suo popolo e che tenta di svelarne i misteri. Dopo i lavori del Bode che



ha ordinate cronologicamente e pubblicate in riproduzioni le tele del maestro, e di W. von Seidlitz che ne ha ristudiate diligentemente le stampe, l'A. si sente dispensato da ogni ricerca critica ed erudita, e spazia liberamente nei campi dell'estetica, non con vane frasi, ma ponendosi avanti ben definiti problemi morali e tecnici, e raccogliendo copiose interessantissime notizie intorno alla società olandese, all'azione sull'arte pittorica esercitata dal teatro coi suoi feroci drammi, all'influsso del movimento religioso sulla cultura e sull'arte olandese. Non mancano qua e là ridondanze e astruserie e spesso le analisi e le esplicazioni rendono più densa l'oscurità; ma in generale l'A. riesce a farci vedere bene l'esplicarsi del genio e le sue parole sono sempre all'altezza del soggetto. Per il grande quadro della Ronda, egli sostiene

l'idea che il pittore abbia voluto rappresentare l'uscire della folla armata da un tunnel o galleria oscura.

Il Neumann ha larga conoscenza della pittura italiana della fine del secolo XV, del principio del Seicento, e se ne giova per utili raffronti e belle osservazioni. Da noi questo periodo, così eminentemente pittorico, dell'arte nostra è ancora molto trascurato dagli studiosi; eppure il Saravio, il Reni, il Caravaggio, il Guercino, il Domenichino e Luca Giordano per il naturalismo, per il movimento, per i contrasti di luce hanno avuto grande importanza nel sorgere della pittura moderna in Europa.

L'opera si chiude con alcune appendici sul miglior modo di esporre il gran quadro della Ronda notturna, nell'architettura e nell'arte industriale nei quadri di Rembrandt.

G. F.

## BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO. \*

### Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

126. BIERMANN (G.), *Verona*. — Leipzig, E. A. Seemann, 1904, in-8°, pag. 190, con 125 illustrazioni.

Mancava una monografia su Verona secondo gl'intenti moderni, e perciò è tanto più interessante il recente lavoro del Biermann, uscito nella collezione delle *Berühmte Kunststätten* (n. 23). La materia è divisa in 7 capitoli. Accenna ai resti artistici prima dell'età romanica, nei 2 primi capitoli. Nel 3° si sofferma sulle monumentali basiliche romaniche; e dopo aver accennato alle condizioni politiche di Verona nel 300, parla nel 5° capitolo dell'età più bella dell'arte ve-

ronese. Essa è per il B. il '300 con le arche monumentali e la scuola pittorica d'Altichiero. Pisanello appartiene già alla tarda fioritura e così tutti i quattrocentisti posteriori. Nell'ultimo capitolo parla dei Cinquecentisti. Si può osservare al Biermann una troppo grande regolarità d'idee (ciò che spesso significa empirismo di cognizioni) anche là dove la critica recente mette punti interrogativi, come ad esempio nell'attribuire al Rosso le terracotte della cappella Pellegrini. Ad ogni modo nessuna migliore guida per ora di quest'opera a chi voglia iniziarsi a sentire Verona. *l. v.*

127. BURCKHARDT (JACOB), *Geschichte der Renaissance in Italien*. IV Aufl. bearb. von H. Hultzinger. Stuttgart, Neff, 1904, p. xvi, 419.

Questa quarta edizione dell'opera differisce dalle precedenti soltanto per talune pregevoli illustrazioni aggiunte, per

\* Un cenno sul nuovo ordine in cui si presenta questo bollettino. Premettiamo francamente non avere, secondo noi, vera importanza una classificazione piuttosto che un'altra, specialmente in un bollettino bimestrale, di necessità limitato; ma è pur vero che un certo ordinamento sistematico è desiderato dai lettori, anche in un breve elenco, per quel certo senso di ordine e di armonia che è nello spirito di ogni studioso specialmente di storia, e che in parte è anche un senso estetico. In tal caso, non sentendoci paghi delle classificazioni tradizionali, già ideate quando gli studi avevano un diverso svolgimento e indirizzo o, come la storia dell'arte, non ne avevano alcuno ben determinato, si è cercato applicare qui un altro ordinamento, a linee semplici e desunte più direttamente dall'indole e dalla metodica degli studi che ne sono materia. Il cardine del nuovo indirizzo della storia artistica è lo studio dei singoli monumenti; quindi una categoria essenziale, che raccoglie le pubblicazioni di *storia particolare* della produzione artistica, cioè dei *monumenti*, intesa questa parola nell'ampio senso scientifico. Da questi lavori derivano, come dall'analisi la sintesi, le *opere generali fondamentali*, nonché le cosiddette opere di consultazione e di divulgazione, le quali formano una categoria di carattere generale; quivi saranno raccolte anche tutte quelle pubblicazioni, le quali, pur essendo di argomento circoscritto o singolare, e quindi in sé stesse opere speciali, sono per la storia dell'arte contributi di indole generale. Dalla elaborazione degli studi provengono

poi, o acquistano nuova forma e nuova essenza, alcune speciali *istituzioni* che sono l'esplicazione immediata dei rapporti tra i nostri studi e la vita attuale, come i mezzi per la diffusione della cultura e per la conservazione e la ricerca dei monumenti dell'arte; e così in un'altra categoria si registrano gli scritti che riflettono il movimento delle idee e i loro effetti pratici principalmente su l'insegnamento, la legislazione, le vicende delle opere d'arte. A queste tre categorie fondamentali, un'altra sola sen'aggiunge, per la biografia degli artisti, considerando che il valore di cotale pubblicazioni come essenziale complemento dello studio delle opere d'arte, e il particolare loro carattere anche quando hanno forma generale, non consigliano di inserirle nelle altre categorie. La divisione è adunque molto sommaria; non però si può esser certi che la distribuzione della materia avvenga con precisione matematica, come molti vorrebbero; gli autori non scrivono pei bibliografi, e quindi non si può sempre sperare che ogni libro o articolo abbia già in una classificazione sistematica il suo posto preciso come i soldati nelle loro file. In ogni puntata del bollettino sarà agevole a qualunque lettore, in così poche pagine, accorgersi di tutto ciò che può interessarlo; alla fine del volume poi porremo indici copiosi, e diligenti. Ciò che appunto importa essenzialmente in simili faccende è la diligenza, ed a questo fine adopereremo la nostra buona volontà.

A. R.

alcuni dati nuovi tratti da lavori recentemente pubblicati, per un importante paragrafo quasi completamente nuovo sulle fontane. Rimangono immutate le principali caratteristiche del lavoro: i pregi di chiarezza, di esposizione, di conoscenza completa delle molteplici condizioni d'ambiente, di efficacia nella sintesi: i difetti, dovuti all'ordinamento secondo i vari tipi di edifici, che mal si presta a seguire lo sviluppo delle forme architettoniche, ed all'ineguaglianza delle incisioni che illustrano il testo, alcune delle quali belle ed evidenti, altre imperfette e non fedeli. Il primo di questi difetti è insito al lavoro e non potrebbe togliersi senza distruggere l'opera; il secondo va diminuendo sempre più nelle edizioni che si susseguono. Ed il libro rimane ancora forse la più bella e completa storia dell'architettura italiana del Rinascimento; certo migliore di quelle che l'hanno seguito ed hanno inutilmente cercato d'imitarlo.

g. g.

128. BROUSSOLLE (J. C.), *Le Christ de la Légende Dorée: ouvrage illustré d'un commentaire artistique et de 407 gravures*. — Paris, Maison de la Bonne Presse [1904], in-8°, pag. xiii, 483.

È un libro scritto con grande entusiasmo, che giustifica la mancanza di una sempre uguale e rigorosa indagine scientifica. Tuttavia bisogna ricordare che l'A. si prefisse di fare un'opera di volgarizzazione, piuttosto che un *livre savant*, come dice egli stesso nella prefazione. Importanti alcune illustrazioni, tratte da sculture e da miniature francesi e fiamminghe.

129. CHIAPPELLI (ALESSANDRO), *Pagine d'antica arte fiorentina*. — Firenze, Lumachi, 1905, 8°, pag. 181.

Nel presente volume sono composti in unità di disegno scritti solo in parte e in altra forma e misura pubblicati dall'A. nella *Nuova Antologia*, nella *Rivista d'Italia* e nell'*Archivio Storico Italiano*. Precede un saggio sintetico sulla pittura fiorentina del Rinascimento; segue una discussione critica sulle origini della pittura fiorentina e sulla questione di Cimabue, oggi così vivamente dibattuta dal Langton Douglas e da altri critici, specialmente inglesi. In un terzo studio sono genialmente esaminate le differenze caratteristiche fra le due scuole, fiorentina e senese, nel secolo XIV. Alcune pagine sulle attinenze dei pittori di questo secolo coi due ordini monastici, domenicano e francescano, compiono questi studi preliminari.

In appresso l'A. ripubblica il notissimo suo studio « sul ritratto di Dante nel Paradiso dell'Orcagna », che suscitò già così vive discussioni; e rimuove alcune difficoltà che furono elevate contro questa identificazione iconografica, d'altronde accettata da molta parte della critica più severa. In uno studio su « Masaccio e Filippino » è con nuovi criteri distinta l'opera propria dei due maestri nella cappella Brancacci; e in un altro sopra Fra Filippo sono aggiunte alcune nuove osservazioni agli studi più recenti del Supino e dello Strutt su questo argomento.

Nella terza parte del lavoro, dopo uno studio generale sugli scultori fiorentini del primo Rinascimento, è richiamata l'attenzione della critica sull'opera scultoria, troppo poco ancora considerata e pregiata, di Filippo Brunelleschi. Di questo infine è bene illustrata la *Vita* male attribuita al contempo-

raneo Manetti; e dell'anonima biografia è ripubblicato più correttamente il nuovo frammento tratto da un codice pisano del secolo XVI, già fatto conoscere dall'A. nell'*Archivio Storico Italiano* (1896). Queste belle ed efficaci pagine di schietta prosa italiana chiudono il volume, che è opera insieme di critico sapiente e di fine scrittore.

e. b.

130. GERSPACH (E.), *Les procédés de la peinture à fresque: erreurs et préjugés*. (*L'Art*, XXV<sup>e</sup> année, pag. 35-38; Paris 1905).

Ricordi storici e tecnici per rilevare i pregiudizi che sembra si abbiano in Francia contro la pittura a fresco: osservazioni sui procedimenti dei maestri italiani del Rinascimento.

131. GERSPACH (E.), *Une cité ambrosienne: Campione*. (*Sances et travaux de l'Ac. des scienc. mor., et pol. Inst. d. Fr.*, 64<sup>e</sup> a., t. 62, pag. 243-255; Paris, 1904).

Brevi cenni storici, con particolari osservazioni su gli affreschi del santuario della Madonna de' Ghirli e su l'importanza del paese come patria d'artisti.

132. GIOVANNONI (G.), *La sala termale della villa Liciniana e le cupole romane*. (Estratto dagli *Annali della Società Ingegneri ed Architetti Italiani*, III, 1904, pag. 39, tav. II).

Dopo analizzati gli elementi di costruzione del monumento romano che è conosciuto sotto il nome di tempio di Minerva Medica e che fu invece una sala negli *Horti* dell'imperatore Licinio Gallieno, e dopo aver in particolare studiata la costituzione della sua grande cupola, ora in parte crollata, l'A. segue l'evoluzione, non solo nel periodo antico, ma altresì nel Medio Evo e nel Rinascimento, del tipo di costruzione a cupola e dei suoi successivi perfezionamenti tecnici; ed occupandosi degli edifici bizantini, ne sostiene la derivazione, per questa speciale categoria di procedimenti costruttivi, dall'architettura romana.

133. GOSCHE (AGNES), *Mailand*. — Leipzig, Seemann, 1904, 8°, pag. 222.

È il n. 27 delle *Berühmte Kunststätten*. La raccolta ha ancora il vanto, su altre venute posteriormente, di portare agli studi qualche elemento o documento nuovo, o per lo meno di presentare un quadro sintetico e riassuntivo di quanto le più moderne ricerche hanno saputo produrre nel campo della storia dell'arte.

Il libro della G. ha precisamente il merito di porgere allo studioso e al lettore tutt'intera questa *summa* della letteratura scientifica, sulle questioni di arte milanese. Non è quindi da far colpa all'A. se continua a donare a Michelozzo gli Angeli nel tamburo della cappella Portinari a Sant'Eustorgio, dappoiché ancora nessuno scrittore ha dimostrato che essi rappresentano il più bel fiore della scultura lombarda nel secolo XV; e ad accettare l'attribuzione a Leonardo, data da scrittori seguiti da tutta la critica tedesca, della *Madonna della Grotta* della *National Gallery*, già in San Francesco a Milano. Tra le attribuzioni nuove e giuste notiamo quella del famoso ritratto femminile della Galleria Poldi-Pezzoli, donato ad Antonio del Pollajuolo.

L'opera ha anche il pregio di una ripartizione facile ed



intuitiva. È adorna di quasi centocinquanta riproduzioni fototipiche, nitidissime. *v. l.*

134. GRACE (JOHN DIBBLEE), *Painted Decoration*. (*The Art Journal*, vol. LXVII, pag. 47-52, fig. 8, tav. 1; London 1905).

Cenno su principî generali d'estetica e di tecnica da seguirsi nella decorazione pittorica dell'interno di edifici, con qualche ricordo di monumenti insigni, come la Cappella Sistina, l'*Arena* di Padova, il palazzo Doria di Genova, ecc.

135. JAHN RUSCONI (ART.), *Siena*. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1904, 8°, con 140 ill.

La monografia risponde allo scopo per cui è stata scritta: è una lucida e geniale esposizione delle più notevoli manifestazioni artistiche di Siena, fatta in forma agile e brillante. Per essere un lavoro che si rivolge al gran pubblico, la copia di notizie e di osservazioni originali è abbondante, e servirà a chiunque voglia passare intellettualmente qualche giorno nella bella città: gran parte dei risultati della critica moderna su l'arte senese sono sintetizzati nella vivace narrazione. Le illustrazioni sono copiose e nitidissime. *l. s.*

136. PALMARINI (I. M.), *Antologia di storia dell'arte*. — Firenze, G. C. Sansoni, 1904, 8°, pag. 464.

Il P. ha qui raccolto ed annotato una serie di scritti sopra la storia dell'arte dal Vasari al Ramalli. E li ha annotati per metterli al corrente colle cognizioni storiche: non sempre ci è riuscito perchè erano troppi gli errori di fatto e di vedute dei nostri vecchi. Così la scelta è stata molto ardua. Varie difficoltà sono state superate, non quella però di dare un esempio di stile critico, perchè stile critico mancava a quegli scrittori. L'antologia può essere piacevole a leggersi, ma diventa pericolosa, causa certe idee che contiene, a chiunque non abbia cognizioni ben fondate e vaste di storia dell'arte. *l. v.*

137. VOLKMANN (LUDWIG), *Padua*. — E. A. Seemann, Leipzig, 1904, 8°, pag. 138, 100 illustrazioni. [*Berühmte Kunststätten* n. 26].

Padova si presta bene, e l'A. ne ha approfittato, a pochi raggruppamenti tipici delle sue manifestazioni artistiche. La città e le sue fabbriche, l'età di Giotto, Donatello e seguaci, Mantegna e la pittura posteriore sono il contenuto dei 4 capitoli. Le notizie sono offerte con la precisione che è propria della collezione delle *Berühmte Kunststätten* in specie, e degli studiosi tedeschi in genere; ma questo del V. è un libro che si distingue sopra gli altri perchè senza corredo di citazioni o d'altro, sembra un lungo improvvisato discorso di chi ne sappia molto di ogni parte della materia che tratta, e di chi abbia idee proprie sebbene non nuove sopra ogni cosa. È difficile che uno di simili libri di divulgazione sia così al corrente di studi e teorie recenti come questo del V. *l. v.*

138. ZIMMERMANN (MAX GG.), *Sizilien*. — I. Die Griechenstädte und die Städte der Elymer. — Leipzig, E. A. Seemann, 1904, 8°, pag. 126, con 102 illustrazioni. [*Berühmte Kunststätten* (n. 26)].

Questo volume è più d'interesse archeologico che di storia dell'arte medioevale. Tuttavia l'A. a proposito di Messina pubblica e illustra la barocca e bella facciata di San Gregorio, le

opere di Antonello e de' coetanei messinesi, non trascurando affatto di riprodurre gl'incanti della natura. Da Messina passa a Catania, a Siracusa, a Ortigia, a Girgenti e ad altre città colonie de' Greci. Nelle città nominate accenna anche a cose medioevali o moderne. Anche questo è un libro che corrisponde perfettamente allo scopo della collezione, di preparare con la parola e gli esempi la migliore guida ricordo per gli amatori delle bellezze italiane; e là dove i ricordi classici rifulgono, i tempi di cui s'occupa *L'Arte* prendono di necessità un posto secondario.

### Storia particolare dei monumenti.

#### Archeologia cristiana.

139. BASERGA (GIOVANNI), *Antiche capselle liturgiche in Brianza*. (*Rivista archeol. d. provincia e ant. dioc.*, di Como, fasc. 48-49, pag. 100-120, tav. 4; 1904).

Passa in rassegna alcuni di questi cimeli, trovati a Garlate, Garbagnate Monastero, Civate, Agliate, Brivio, descrivendo in specie le capselle argentee di Garlate e di Brivio, che sono istoriate; dice delle opinioni sulla origine storica di tali oggetti, concludendo che essi servivano a racchiudere le reliquie dei martiri per la consecrazione degli altari; cerca anche di stabilire la loro età, limitandosi ad accennare che risalgono a qualche secolo prima del mille.

140. RICHTER (J. P.), *Early Christian Art in the Roman catacombs*. (*The Burlington Mag.*, vol. VI, pag. 286-293, 1 tav.; London 1905).

Osservazioni generali, a proposito della recente opera del Wilpert.

141. RICHTER (J. PAUL)-TAYLOR (A. CAMERON), *The golden age of classic Christian art*. — London, Duckworth & Co., 1904, 4°, pag. XVIII-427, tav. LII.

È una vasta e nuova monografia sui mosaici di Santa Maria Maggiore: nuova soprattutto, poichè giunge a conclusioni essenzialmente diverse da quelle delle maggiori autorità che abbiano studiato quei mosaici, e che, secondo gli autori, hanno errato per non essere state in grado di esaminare le figure abbastanza vicino da potervi discernere i restauri e le interpolazioni. Il R. riporta indietro di almeno due secoli la data dei mosaici, attribuendola cioè a quel periodo che chiama degli epigoni dell'arte classica imperiale, e che sarebbe rappresentato, fra altro, dalla colonna di Marco Aurelio (161-168) e dall'arco di Settimio Severo (203). Egli basa la sua dimostrazione su argomenti teologici, iconografici e stilistici, facendo un esame particolareggiato e comparativo di quel ciclo di mosaici, e recando a corredo bellissime tavole di riproduzioni. Il libro, in edizione assai ricca, è composto con straordinario studio di ordine e di chiarezza: un esame critico potrà accertare se e quanto gli argomenti siano approfonditi e i risultati definitivamente accettabili. *r.*

142. ROCHOLL (D.), *Orient oder Rom*. (*Zeitschrift für Kirchengeschichte*, XXV Bd., pag. 481-502; Gotha 1904).

Riferisce le questioni che si agitano sulle origini dell'arte cristiana, secondo le recenti opere dello Strzygowski.

## Medio Evo e Rinascimento.

143. BERENSON (BERNHARD), *Due quadri inediti a Staggia*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 9-11, fig. 2, 1 tav.; Milano 1905).

L'uno raffigura Santa Maria Egiziaca, e l'A. mostra doversi riconoscere come opera dei Pollaiuolo, disegnata cioè da Antonio e dipinta da Piero; l'altro, che rappresenta una Madonna in trono col Bambino e due angeli, reca la firma di Francesco Rosselli, a cui, incidentalmente, l'A. attribuisce un affresco con un santo e una santa nella chiesa di San Jacopo a San Miniato al Tedesco. Il primo quadro è riprodotto in una tavola con molta evidenza.

144. BRITTEN F. J., *Old clocks and watches and their makers: historical and descriptive account of different styles of cloks and watches of the past in England and abroad*, List of 10,000 makers. London, Batsford, 1904, in-8°, pag. 744.

145. BURCKHARDT-WERTHEMANN DANIEL, *Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Baslerzeit*. (*Basler Zeitschrift für Geschichte und Alterthumskunde*, IV Bd., pag. 18-37, con figure; Basel 1904).

La prima è una pittura su vetro appartenente alla collezione di R. Vischer-Burckhardt, con lo stemma dell'abate Giorgio di Murbach e una ricca ornamentazione; la seconda è un frammento degli affreschi fatti da Nolbein nel Rathaus di Berna nel 1521, ed in possesso della signora R. Vischer Sarasin in quella città; la terza è una xilografia, l'*Hercules Germanicus*, già attribuita dal Kinkel ad Hans Baldung, ed eseguita circa il 1522; se ne trova un esemplare nella Staatsbibliothek di Zurigo. Questa composizione è particolarmente illustrata nel medesimo fascicolo di quella rivista con un articolo di Theophil Burckhardt-Biedermann, intitolato: *Über Zeit und Anlass des Flugblattes: Luther als Hercules Germanicus*, (pag. 38-44).

146. CALZINI (EGIDIO), *Intorno alla chiesa di San Francesco di Fermo*. (*Rassegna bibliog. dell'arte ital.*, a. VII, pag. 180-188; Ascoli Piceno 1904).

Quella chiesa si è ritenuta finora, da Amico Ricci e da altri che l'hanno seguito, eretta su disegno dell'ascolano Antonio Vipera, il quale fu l'architetto del San Francesco di Ascoli Piceno. Il confronto tra i due edifici (che sembra sia stato uno dei motivi di questa attribuzione) porta invece a concludere, come mostra il C., che la chiesa di Fermo non è da ascrivere al Vipera; ma trova un chiaro riscontro nel San Pietro Martire di Ascoli, anch'esso di architettura francescana, eretto nella prima metà del Trecento. Questa constatazione non permette del resto di dare una paternità architettonica al tempio fermano, anche perchè il San Pietro di Ascoli non ne ha; ma il C. crede si possano attribuire i disegni, come la direzione, ai frati stessi dell'Ordine. La data è da stabilire verso i primi del sec. XIV, non al 1240.

147. CALZINI (EGIDIO), *Un'ancona di Cola dell'Amatrice, del 1517*. (*Rassegna bibliog. dell'arte ital.*, a. VII, pag. 138-140; Ascoli Piceno 1904).

Si tratta di un polittico che si conserva nella chiesa parrocchiale del piccolo villaggio di Fundi, attribuito dalla tra-

dizione locale al Crivelli, ma riconosciuto dal C. per lavoro del Filotesio: « opera interessante per sè stessa e preziosa per chi intende seguire l'artista nello svolgimento dell'arte sua, poichè essa ci rivela, tra altro, come il pittore abruzzese durante il primo ventennio del Cinquecento continuasse ad operare sotto l'influsso indiretto di Carlo Crivelli ».

148. DAVARI (STEFANO), *Descrizione dello storico palazzo del Te*. Mantova, Segna, 1904, 4° fig., pag. 65. [*Edizione fatta a spese del Municipio di Mantova*].

Questo studio, già pubblicato ne *L'Arte*, l'anno 1899, riappare ora con numerose modificazioni ed aggiunte — sì che dev'essere considerato come un lavoro quasi del tutto nuovo — in una elegante edizione, arricchita di numerose fototipie.

Dopo qualche opportuno cenno storico sulla località detta del Te, l'autore descrive minutamente il palazzo bellissimo e le interessanti decorazioni di pitture, statue e stucchi, e con la scorta di una minuta descrizione del secolo XVI, dovuta al dotto antiquario mantovano Giacomo Strada e rimasta sin qui sconosciuta, riesce a ricostruire la storia del monumento, e a mostrarcelo quale doveva essere prima che avesse sofferto le ingiurie del tempo e disgraziati restauri. *b.*

149. DI LELLA (AGOSTINO), *Studi di storia e di archeologia nell'arte medioevale neo-campana: (L'antica cattedrale di Sessa Aurunca. - Le sculture e i mosaici)*. Cassino, tip. Ciolfi, 1904, 8°, pag. 58.

Si parla del Duomo di Sessa Aurunca la cui fondazione vien riportata al 1113. L'A. esamina la primitiva destinazione del monumento, le sculture che lo abbelliscono, le iscrizioni da cui si ricava tra l'altro che sotto il vescovato di Giovanni III (1259-1283) si continuarono e compirono le opere ornamentali del tempio per mano di Peregrino e Taddeo, l'uno che eseguì i rilievi della scala del pulpito e della colonna del cero, l'altro che condusse le lastre musive dei cancelli. Riguardo ai mosaici il Di Lella contrasta al Bertaux che essi sieno sotto l'influsso dell'arte saracena, e afferma che essi fornirono i motivi per i cancelli del coro a Taddeo. *l. s.*

150. GASPAROLO (FRANCESCO), *La vecchia cattedrale di Alessandria*. (*Rivista di st., arte, archeol. d. prov. d. Alessandria*, a. XIII, pag. 187-204, 1904).

La prima cattedrale fu fatta quasi insieme con la città verso il 1178, ma poi fu riedificata più ampia e più sontuosa verso la fine del secolo XIII. L'A. ne riassume la storia e la descrizione, secondo le notizie che ne hanno lasciate gli scrittori, poichè la cattedrale fu demolita dal governo napoleonico.

151. GUSSALLI (EMILIO), *L'opera del Battaggio nella chiesa di Santa Maria di Crema*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 17-20, fig. 8; Milano 1905).

Questa chiesa, la quale « come l'Incoronata di Lodi e la cappella del Sacramento di Caravaggio è direttamente ispirata alle norme bramantesche del Battistero di San Satiro », fu commessa al lodigiano Giovanni Battaggio nel 1490, ma, dopo il 1493, proseguita ed ultimata dall'architetto cremasco G. A. Montanaro. Così il disegno iniziale non venne interamente effettuato, ed in parte venne poi anche alterato da restauri ed ornamenti fattivi nel 1702. Ultimamente poi riattamenti e restauri sono stati eseguiti, insieme con l'architetto



Carminati, dall'A., il quale ci dà sull'edificio convenienti notizie storiche e tecniche, con varie riproduzioni, fra cui la sezione del tempio secondo il progetto del Battaggio.

152. LANZI (LUIGI), *L'antica cripta della cattedrale di Terni*. (*L'Italia moderna*, anno III, pag. 593-605; Roma, 1905).

L'A. ne diede già conto quando i lavori di scavo e di osservazione, ora terminati, erano in corso (v. *L'Arte*, VII pag. 85). Secondo i risultati, viene ad assegnare approssimativamente al V secolo la fondazione della prima chiesa ternana nella identica località dell'attuale, e a concludere che la cripta, oggi restaurata, è il rifacimento di un più antico oratorio. Riferisce le indagini e le osservazioni fatte relativamente alla tomba di Sant'Anastasio, a qualche avanzo di mosaici che si possono ritenere opera cosmatesca, ad alcuni frammenti architettonici e scultorii, e specialmente al paliotto dell'altare di Sant'Anastasio, altorilievo in marmo, che assegna allo scorcio del secolo XVI.

153. MAZZATINTI (GIUSEPPE), *A proposito dell'affresco di Ottaviano Nelli nella chiesa di Sant'Agostino a Gubbio*. (*Rassegna bibliogr. dell'arte ital.*, a. VII, pag. 188-190; Ascoli Piceno 1904).

L'affresco, di recente scoperto, è stato reso noto in alcuni giornali con corredo di notizie inesatte od arbitrarie; il M. si occupa qui a rilevarle.

154. MOSCHETTI (ANDREA), *Per un antico ritratto di F. Petrarca*, Padova, Prosperini, 1904, pag. 12, 1 tav.

Si propugna il restauro del ritratto detto del Petrarca nella Sala dei Giganti della Biblioteca Universitaria di Padova, per troncane la disputa su la sua autenticità, e la ripulitura degli altri affreschi di quella sala, in cui l'A. crede abbia lavorato il Guariento.

155. MOSCHETTI (ANDREA), *La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio (1773-1793)*. Padova, Società cooperativa tipografica, 1904, 8°, pag. 48.

Alla fine del sec. XVIII s'intraprese per incarico degli Inquisitori della Repubblica di Venezia un catalogo degli oggetti d'arte, prima a Venezia stessa poi in Terraferma; e per Padova ne fu incaricato il De Lazara. Il M. pubblica le polizze del De Lazara completate da altre del Cartuto, e le commenta e correda con la copia di notizie e documenti che è propria della sua erudizione. In questo primo volume che sarà tra breve seguito da altri le notizie riguardano la città di Padova, e precisamente: la stanza dei deputati, la sala del Consiglio, Sindici di Monte, Sant'Agata, Sant'Agostino, Sant'Anna, Sant'Antonio, San Giorgio, scuola di Sant'Antonio, B. Antonio Pellegrino, San Bartolommeo, San Benedetto Novello.

156. PERUZZI DE' MEDICI (R.), *Il ferro battuto nella decorazione architettonica in Firenze*. (*Rassegna bibliografica dell'arte ital.*, a. VII, pag. 132-137, Ascoli Piceno, 1904).

Cenno sui diversi prodotti di quel genere di arte che si trovano in Firenze: i portatorcie, i porta-portiere, le lanterne a falò, le inferriate. Di queste si osservano specialmente due che sono a San Miniato in Monte, la rosta a quadrifoglio

della cappella degli Spagnuoli (sec. XIV), la grata quattrocentesca della cappella Bartolini-Salimbeni in Santa Trinita, ecc.

157. PHILLIPS (CLAUDE), *The « Ariosto » of Titian*. (*The Art Journal*, v. LXVII, pag. 1-10, fig. 6, London, 1905).

Pur dichiarando che questo non è il più grande dei ritratti di Tiziano, l'A. ne esalta la magnificenza e lo dice, sotto un certo aspetto, unico. Tiziano sotto il primo miraggio dell'arte giorgionesca fece qui un'opera di sapiente abilità (*a bravura piece*), per tale carattere appunto distinguendosi da Giorgione, il cui fascino caratteristico sta nella squisita ingenuità, quasi un'assenza di consapevolezza. L'A. coglie l'occasione di fare un parallelo stilistico tra i due artisti, concludendo insomma che Giorgione creò l'arte del XVI secolo, ma restò sempre quattrocentesco, mentre Tiziano anche nelle prime opere più ispirate dal suo amico appartiene al Cinquecento. Paragona poi questo ritratto con le pitture più vicine ad esso, come il *ritratto di un giovane* del Museo di Berlino e la *Schiavona* della Galleria Crespi (dall'A. ascritta a Tiziano); combatte l'opinione del Fry che ritiene sia stato l'*Ariosto* cominciato da Giorgione e finito da Tiziano; rammenta il *Concerto* di Pitti (che assegna al primo tempo di Tiziano) e l'*Alessandro de' Medici* di Hampton Court. Discutendo su l'identificazione del ritratto, egli crede che rappresenti, invece dell'*Ariosto*, il gentiluomo di casa Barbarigo che, secondo il Vasari, Tiziano dipinse a 18 anni; ma non accetta la notizia del Vasari quanto all'età del pittore, poichè le qualità tecniche e stilistiche del quadro non permettono di poterlo ascrivere al 1495, sibbene circa al 1505-1508. Sulla questione imbarazzante della firma (poichè si vuole che il pittore non firmasse *Titianus* prima del 1520), ammetterebbe che Tiziano l'abbia aggiunta posteriormente, e propone altre congetture sulle singolarità di essa. In una nota aggiunge che Rembrandt mostra in più d'un'opera d'aver subito la suggestione di questo quadro, che nel sec. XVII stava in Olanda. r.

158. RANKIN (WILLIAM), *Due importanti pitture di Piero di Cosimo al Museo Metropolitano d'arte di New York*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 25-26; Milano 1905).

Presenta le riproduzioni dei due quadri, rappresentanti scene di caccia, e forse identificabili per « quelle opere di Piero alle quali allude il Vasari chiamandole *grotteschi* ».

159. RIVOIRA G. T., *Della scultura ornamentale dai tempi di Roma imperiale al Mille* (*Nuova Antologia*, vol. CXIV, pag. 263-273; Roma 1904).

L'A. si occupa più specialmente dello sviluppo dei capitelli, di cui segue l'evoluzione nel periodo romano e nel primo Medio Evo, facendo base principale del suo studio comparato l'esame della tecnica di scultura. Notevole è l'illustrazione dei capitelli siriaci del II e del III secolo, quali quelli dei templi di Baalbeck, di Petra, di Gerasa, dei colonnati di Palmira, ecc., in cui l'A. rileva come caratteristica costante il motivo delle foglie che ripiegano le loro punte in modo da formare due a due delle arcatine; la qual particolarità si diffuse, a partire dal IV secolo, anche nei capitelli occidentali.

La seconda parte dello studio dà una completa classifi-

cazione dei capitelli bizantini; l'adozione dei quali fu in Italia spesso unita nel primo M. E. all'imitazione più o meno rozza del composto classico. Poi, per opera delle maestranze lombarde cominciò a diffondersi una nuova foggia di capitello costituito da un cubo scantonato, i cui primi esempi l'A. trova in Sant'Eusebio di Pavia (sec. VI e VII); e questo capitello prelombardo si sviluppò, s'ingentilì, si adornò di foglie e di figure e dette origine al più complesso capitello lombardo ricorrente su pilastro a fascio, di cui nella chiesa dei Santi Felice e Fortunato presso Vicenza, in Santa Babila in Milano, in Sant'Abondio di Como si hanno, verso il Mille, i primi caratteristici esempi. L'evoluzione di questa importante forma architettonica è accuratamente seguita dall'A., con gli stessi criteri a cui si è ispirata la sua opera sulle *Origini dell'architettura lombarda*.  
g. g.

160. ROTHES (W.), *Die Blütezeit den sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwicklung der italienischen Kunst*. — Strassburg, Heitz, 1904, 8°, pag. x, 138, 52 tavole.

La trattazione per soggetti (la Madonna, Cristo, le Allegorie, ecc.) permette di seguire l'evoluzione iconografica, così continua nell'arte senese. Di questa evoluzione il punto di partenza lo segna, naturalmente, Duccio, ma il punto più alto lo segnano i Lorenzetti, creando gli schemi che si perpetuarono nei successori. Questo era da far meglio rilevare, come pure le trasformazioni che quegli schemi subirono. Per un esempio, la Nascita di Maria del Sassetta ad Asciano deriva dalla Nascita di Pietro Lorenzetti del Museo dell'Opera, ma attraverso quella di Paolo di Fei dell'Accademia e l'altra di Paolo di Fredi di Sant'Agostino a San Gimignano.

Molti negheranno il consenso a qualche attribuzione, a credere di Barna la lunetta del quadro di Matteo di Giovanni nella chiesa dei Servi (pag. 49), lunetta pure di Matteo, a credere dello stesso Barna le pitture del ciborio di San Giovanni in Laterano (pag. 58), opera forse di Antoniazio Romano, e a ritenere, infine, di Pietro Lorenzetti i Trionfi del Petrarca dell'Accademia senese, forse fiorentini.

Ma, in complesso, il libro è tale (la questione di Guido: per esempio, con esso è finita) da rimediare in parte alla illogica condizione bibliografica in cui si trova la pittura senese, di essere stata, cioè, molto più esplorata nel campo archivistico che nell'artistico.  
g. d. n.

161. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Un camino con lo stemma dei Biella già in Milano nel convento di Santa Maria della Pace*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 31; Milano 1905).

Il camino, che contiene, in cinque scomparti sul frontale e altri due ai lati, bassorilievi con scene della vita della Vergine, è opera milanese della seconda metà del sec. XVI.

162. SOLERTI (ANGELO), *Il ritratto dell'Ariosto di Tiziano*. (*Emporium*, vol. XX, pag. 465-476, 18 fig.; Bergamo 1904).

Si dà conto dell'opera di Tiziano recentemente acquistata dalla Galleria Nazionale di Londra, e di altri ritratti dell'Ariosto.

163. SUPINO (I. B.), *Il Castello di Prato* (*Rivista d'Arte*, anno II, pag. 149-159); Firenze 1905.

A proposito della vociferata vendita del castello di Prato l'A. protesta; e per meglio determinare l'importanza del castello discute la tesi del Bertaux circa le relazioni che esso avrebbe col castello d'Andria. Conclude che la porta del castello di Prato precede l'opera di Nicola, e rappresenta l'indirizzo d'arte che influisce insieme coll'arte antica su Nicola Pisano.

164. VALENTINI (ANDREA), *I libri corali S. Mariae Ecclesiae Majoris de Dom Brixiae*. (Brescia, Luzzago, 1904. 8°, pag. 17).

Breve notizia e descrizione sommaria dei 18 corali, ricchi di miniature, che il Venturi ha assegnato a Liberale da Verona. L'A. ricorda anche quelli del monastero di San Francesco, già da lui descritti nell'*Archivio storico lombardo*, 1899.

#### Tempi moderni.

165. CIANCI DI SANSEVERINO (NICOLA), *Giorgio Vasari e Francesco Solimena, a proposito di alcuni quadri nel Salernitano*. (*Atti della Accad. Pontaniana*, v. XXXIV, pag. 62, Napoli 1904).

Letture accademica, intesa ad esaltare in genere i meriti della pittura storica napoletana e in specie i quadri di Giuseppe Guerra, scolaro del Solimena. V'è qualche osservazione utile, tra una congerie disordinata di ricordi disparati e comuni, non senza inesattezze.

166. DAYOT ARMAND, *Nos peintres du paysage au XVIII<sup>e</sup> siècle* (*La nouvelle revue*, t. XXXI, pag. 145-163, Paris, 1904).

Esamina i caratteri generali della pittura di paesaggio in Francia nel secolo XVIII, e si occupa principalmente di Joseph Vernet, di Hubert Robert, di Valenciennes, e altri di minor fama.

167. LABAN (FERDINAND), *Heinrich Friedrich Füger der Porträtminiaturist*. (*Jahrb. d. k. Preuss. Kunstsamm.*, 26 jg., pag. 1-27, fig. 27, tav. 4; Berlin 1905).

Il Füger (n. Heilbronn 1751, m. Vienna 1818), a' suoi tempi famoso campione della pittura storica, ossia classicista-accademica, è stato solo fuggevolmente studiato come miniaturista, mentre i numerosi ritratti da lui lasciati sono da considerarsi le sue cose migliori, e mostrano che la sua vera vocazione era per questa forma d'arte minuscola e delicata. L'A. fa una rassegna di tale sua produzione artistica illustrandola con copiose notizie e con bellissime riproduzioni di una abbondante serie di ritrattini, che si conservano nelle collezioni pubbliche e private di Vienna.

168. MASSARANI (TULLIO), *Le Ville Crespi*. — Milano, Menotti Bassani & C., 1905, in-8°, pag. 32 con 20 illustrazioni.

L'A. illustra storicamente le due località di Orta e di Crespi d'Adda dove sorgono la Villa Pia e il Castello Crespi. Studia quindi le due costruzioni cercando di indovinare i concetti che hanno ispirato i due architetti, fa un po' di storia degli stili che essi hanno adottato, e lascia alle illustrazioni di far conoscere le ville. E davvero la Villa Pia ideata dal defunto architetto Colla è degna d'esser conosciuta singolarmente per i ricchi e finissimi particolari.



## Biografia artistica.

169. ANSELMINI (ANSELMO), *Nuovi documenti per la dimora dei Della Robbia nelle Marche* (Rass. bibliog. dell'a. ital., a. VII, pag. 192-196; Ascoli Piceno 1904).

I documenti, tratti dall'Archivio notarile di Potenza Picena e dalla Biblioteca comunale di Macerata, riguardano Ambrogio della Robbia (di cui non si avevano notizie oltre l'agosto 1504) per gli anni 1524-1529, nei quali risulta domiciliato a Montesanto.

170. BÉLA LÁZÁR, *Ladislav de Paál: un peintre Hongrois de l'école de Barbizon*. — Paris, 1904, in-8°, pag. 152.

In questa accurata monografia, l'A. studia il forte paesaggista del sec. XIX, L. de Paál, nelle fasi avventurose della sua breve vita condotta in Ungheria, a Vienna, in Olanda, a Parigi, prima fra gli agi, poi fra gli stenti; ne studia il carattere aristocratico, l'animo ricco di sentimenti e di slanci giovanili, la fervida immaginazione, l'amore intenso per la natura. Considera quindi le molte opere ad una ad una, classificandole a seconda delle varie tendenze dell'artista, e dimostrando come esse siano lo specchio costante della vita e delle passioni del de Paál. Questi, liberatosi da ogni imitazione, da ogni metodo accademico, dopo essersi dibattuto fra sistemi che non accontentavano né il pubblico né sé stesso, riuscì a far parlare le tele, a trasmettere nella natura che rappresentava i propri sentimenti. Belle riproduzioni arricchiscono l'opera.

171. BELLONI (ANTONIO), *Giambattista Marino e due pittori veronesi suoi contemporanei*. (Atti e memorie dell'Accademia... di Verona, a. LXXIX, pag. 43-63; 1903-4).

Rammentando le relazioni frequenti che ebbe il Marino con molti artisti del suo tempo, da lui spesso menzionati nelle opere, l'A. rileva che il Marino non fa mai menzione di due pittori veronesi, coi quali è assai verosimile abbia avuto rapporti: Alessandro Turchi detto l'Orbetto (1581-1650) e Pasquale Ottino noto anche col nome di Pasqualotto (1570-1630).

L'A. espone quindi le sue osservazioni e congetture circa gli argomenti che possono desumersi dal confronto d'alcuni quadri di quei due artisti con gli scritti del poeta.

172. CARTWRIGHT (JULIA), *The life and art of Sandro Botticelli*. — London, Duckworth, 1904, 4°, fig., pag. XII, 205, tav. 42.

Monografia del genere di molte altre già pubblicate sul Botticelli, condotta sulla scorta dei più recenti dati della critica.

173. CAVALLUCCI (C. J.), *Andrea del Sarto: l'uomo*. (Rass. bibl. d. a. ital., a. VII, pag. 117-122, 173-179; Ascoli Piceno 1904).

Vivace confutazione delle accuse di disonestà che il Vasari ha lasciate scritte a carico del pittore.

174. CHINALI (GEREMIA), *Il castello di Caprese e Michelangelo Buonarroti: compendio storico con appendici e documenti*. Arezzo, tip. Bellotti, 1904, in-8°, fig., pag. VII, 372, con tavole.

Il libro, dopo una monografia del castello di Caprese, riaperta la controversia del luogo di nascita di Michelangelo, che

fu appunto Caprese, non ostante la vana pretesa del vicino castello di Chiusi. L'A. riferisce tutti gli argomenti in favore di Caprese, descrive la chiesa dove Michelangelo fu battezzato, e dà altre notizie della località.

175. DALLA SANTA (GIUSEPPE), *Il pittore Alessandro Varolari e un suo disegno per la chiesa della Salute di Venezia*. Vicenza, Pastorio, 1904, 8°, pag. 22.

Pubblica un documento dell'Archivio di Stato di Venezia, cioè una lettera diretta dal Padovano al Doge per esporre un suo progetto d'un tempio in Venezia; ritiene se ne possa dedurre che questo artista prese parte al concorso per la erezione della Salute (1630); illustra il documento con parecchie notizie, anche inedite, relative al pittore e al tempio che fu poi costruito dal Longhena.

176. DE TONI (G. B.)-SOLMI (EDMONDO), *Intorno all'andata di Leonardo da Vinci in Francia*. (Atti del R. Istituto Ven. di sc. l. ed a., t. LXIV, pag. 487-495; Venezia 1905).

Era ritenuto finora, sull'affermazione dell'Amoretti, che Leonardo fosse partito da Roma nel 1515 e dall'Italia il 6 gennaio 1516; invece dai documenti trovati e riferiti dagli autori risulta che egli era ancora in Roma alla fine del 1516, e poco dopo, nel maggio dell'anno successivo, era già in Francia. Gli autori precisano anche il motivo della partenza del Vinci, cioè la venuta di Michelangelo a Roma.

177. GRONAU (GEORG), *Per la storia d'un quadro attribuito a Jacopo de Barbari*. (Rass. d'arte, a. V, pag. 28-29, 1 fig.; Milano 1905).

Il ritratto di Luca Pacioli, della Galleria di Napoli, pubblicato e illustrato dal Venturi ne *L'Arte* (a. 1903, pag. 95) porta la sottoscrizione di Jacopo, indicante che lo dipinse a venti anni nel 1495; il G. sostiene che quella scritta o è falsa (e falsa non è) o è da interpretarsi in qualche altro modo.

178. LAFENESTRE (GEORGES), *Jehan Fouquet*. — Paris, Libr. d. l'a. anc. et mod., 1905, 8° gr., fig., pag. 82, tav. 7. [*Les artistes de tous les temps, Série B*].

Il L. che ha dato già molte prove della speciale competenza da lui acquistata nello studio dei primitivi francesi, ce ne dà un altro buon saggio in questo breve volume, ove disegna con agile maestria la figura artistica (per quel tanto che è finora possibile) dell'illustre pittore. Dopo ricordate le condizioni generali dell'arte nel XV secolo, l'autore espone quel non molto che i documenti ci attestano sulla vita del Fouquet, riconfermando alcuni punti ormai stabiliti della sua biografia, che cioè il pittore nacque a Tours verso il 1420, dimorò, almeno una volta, a Roma al tempo d'Eugenio IV (1443-1447), poi tornò alla città natale, rimanendovi col titolo di pittore di Carlo VII e di Luigi IX, maestro di una fiorente bottega, con i suoi due figli per collaboratori, e vi morì verso il 1480. L'autore si diffonde a rilevare l'influsso che i pittori italiani del tempo debbono avere esercitato sul Fouquet. Indi considera l'opera di lui come pittore, specialmente come ritrattista, secondo i pochi esempi che ce ne rimangono certi, credendo non potersi ancora avventurare a dar corpo a tutte le ipotesi proponibili. Ma dalle miniature, nel Libro d'Ore di Etienne Chevalier, si può vera-

mente conoscere e misurare l'originalità e il valore d'un ingegno così personale; in esse, pur trovando da notare frequentemente i segni dell'ammirazione che il Fouquet provò per gli artisti italiani (Ghiberti, L. della Robbia, Pisanello, Masaccio, Fra Angelico, ecc.) l'A. si compiace di constatare che tuttavia il pittore francese rimane essenzialmente nazionale, « le plus français de tous nos peintres ». Alcune altre miniature, come il frontispizio dello statuto dell'Ordine di San Michele, del « Boccaccio », quelle delle « Antichità giudaiche », e le 53 illustrazioni, che gli sono attribuite, della *Chronique de France*, sono parimenti capolavori, i quali appunto contribuiscono a far riconoscere nel Fouquet uno dei più completi e originali artisti del XV secolo. Il volume termina con un catalogo delle opere del pittore e una diligente bibliografia.

179. MONNERET DE VILLARD (UGO), *Note su Pietro Longhi*. (*Emporium*, v. XXI, pag. 200-211, fig. 13, tav. 1; Bergamo 1905).

Breve studio sul carattere dell'arte del Longhi, il quale, senza potersi considerare tra i grandi maestri, è pure significativo, come lieto osservatore e rappresentatore della vita effimera, artificiale di Venezia nel secolo XVIII: « un joli historien de mœurs » secondo l'ottima frase dei De Goncourt.

180. ROSENBERG (ADOLF), *Raffaël: des Meisters Gemälde in 202 Abbildungen, mit einer biographischen Einteilung*. — Leipzig, Deutsch. Verl. Anst., 1904, 8°, pag. XXXIV-154.

È il primo volume della collezione *Die Klassiker der Kunst*, la quale ha il programma di presentare la biografia degli artisti quasi esclusivamente col dar la riproduzione di tutte le opere loro. Il testo è breve e non ha che l'ufficio di introduzione, narrando sommariamente la vita dell'artista; tutto il resto del volume è occupato dalle figure, ordinate secondo la cronologia delle opere, e riproducenti anche molti dipinti non solo dubbi, ma talora non attribuiti da alcuno a Raffaello. Ciò veramente può dirsi piuttosto un pregio ehe un difetto, tanto più che le riproduzioni, in autotipia, sono spesso ottime.

181. SCATASSA (E.), *Artisti che lavorarono in Urbino nei secoli XIV, XV e XVI*. (*Rass. bibl. d. arte ital.*, a. VII, pag. 141-148; Ascoli Piceno 1904).

Sono documenti che riguardano una notevole serie di artisti poco noti e in massima parte urbinati; vi si veggono anche Federico Zuccari, Jacopo Palma il giovane, ecc.

182. VILLANI (CARLO), *Scrittori ed artisti pugliesi, antichi, moderni e contemporanei*. — Trani, Vecchi, 1904, in-8°, pag. XIII, 1387.

È un dizionario biografico, a base di compilazione bibliografica, che può rendersi utile come opera di consultazione.

**La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.**

183. AVENA (ALBERTO), *La loggia papale di Viterbo - Il palazzo Vitelleschi di Corneto Tarquinia* (*Rivista d'Italia*, a. VIII, pag. 312-325, fig. 9; Roma 1905).

Notizia dei restauri eseguiti ai due monumenti.

184. BOUCHOT (H.), DELISLE (L.), *Les primitifs français au palais du Louvre et à la Bibliothèque Nationale: catalogue*. Paris, 1904.

185. BOUCHOT (HENRY), *Les primitifs français (1292-1500): complément documentaire du catalogue officiel de l'exposition*. — Paris, libr. d. l'a. anc. et mod., 1904, in-16°, pag. 341.

186. BURLINGTON FINE ARTS CLUB: *Exhibition of Pictures of the School of Siena and examples of the Minor Arts of that city*. — London, 1904.

All'accurato catalogo della importante esposizione londinese, di cui già s'occupò *L'Arte* (pag. 256-270, 1904), è premessa una brillante e dotta introduzione di Langton Douglas sopra la pittura e le arti minori senesi.

187. CATALOGUE (*A descriptive*) of an exhibition of early engraving in America. december 12, 1904-february 5, 1905 [Museum of fine Arts, Boston]. Cambridge, University Press, 1904, in-16°, pag. IX 151.

188. DE LOO (G. H.), *L'exposition des primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et orientale*. Paris, Floury, 1904.

189. *L'esposizione dei primitivi francesi a Parigi* [per P. B. J.]. (*Emporium*, vol. XX, n. 120, Bergamo, dicembre 1904, con 20 illustrazioni).

Esame critico sereno dei risultati della Mostra, dalla quale non si possono ricavare le conclusioni audaci dei critici francesi. Da esso si rileva che in generale la pittura francese oscilla tra l'influsso della italiana e della fiamminga con caratteri incerti, benchè vi sieno notevoli individualità.

190. FRIZZONI (GUSTAVO), *La Mostra d'arte retrospettiva del 1904 a Düsseldorf. (Rassegna d'arte, a. V, pag. 1-8, fig. 11; Milano 1905).*

Oltre che d'alcuni quadri tedeschi, fiamminghi, francesi, si parla di una Madonna di Filippino Lippi (proprietà prof. Marius di Kiel) di un tondo di Lorenzo di Credi (proprietario Pierpont Morgan), di una *Leda coi figli* ritenuta dal possessore (il principe di Wied) per opera di Leonardo, ma attribuibile, secondo il F., a Giampietrino, e di un San Girolamo di Marco Zoppo, firmato, e molto somigliante a quello della pinacoteca di Bologna.

---

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

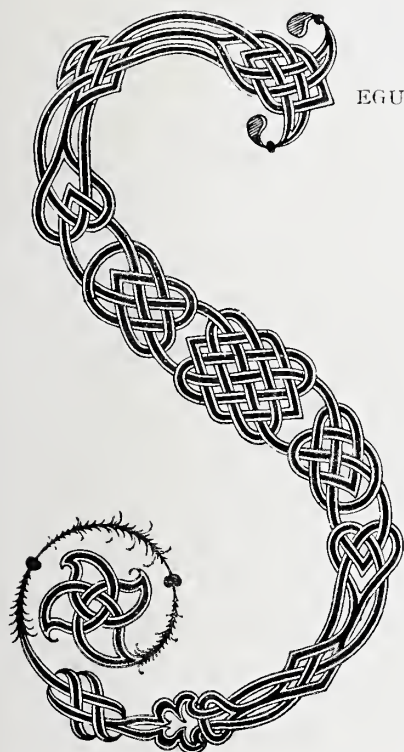
---

Roma. Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45



# L'ARTE BIZANTINA

ALL'ESPOSIZIONE DI GROTTAFERRATA



SEGUIRE le diverse espressioni delle idee e delle forme dell'oriente cristiano in Italia, mostrarne la diffusione, determinarne il valore e la misura, è stato nel pensiero degli organizzatori dell'Esposizione italo-bizantina di Grottaferrata, persuasi che bisogna rivolgersi ai paesi dove l'arte nuova nacque e si costituì, se vogliamo venire in chiaro sui problemi dello svolgimento artistico occidentale.

Il tema era vastissimo, ma è apparso limitato quando si è compreso che, per valutare bene l'influsso dell'arte bizantina in Italia, era necessario risolvere un altro quesito che viene assai prima: che cosa sia cioè quest'arte bizantina, di quali elementi si componga, dove e quando si sia formata. Per questo la mostra disposta nella vetusta badia, che fu finemente definita un'oasi dell'ellenismo in Italia, ha accolto tutti i prodotti dell'arte e della industria orientale, dalle stoffe copte del V secolo, alle tavolette russe del XVIII: così sarà possibile da tanto gran numero di produzioni lontanissime fra loro per tempo e per spazio, ritrovare il pensiero unico che le produsse, rintracciare le varie correnti, gli scambi, i mutamenti.

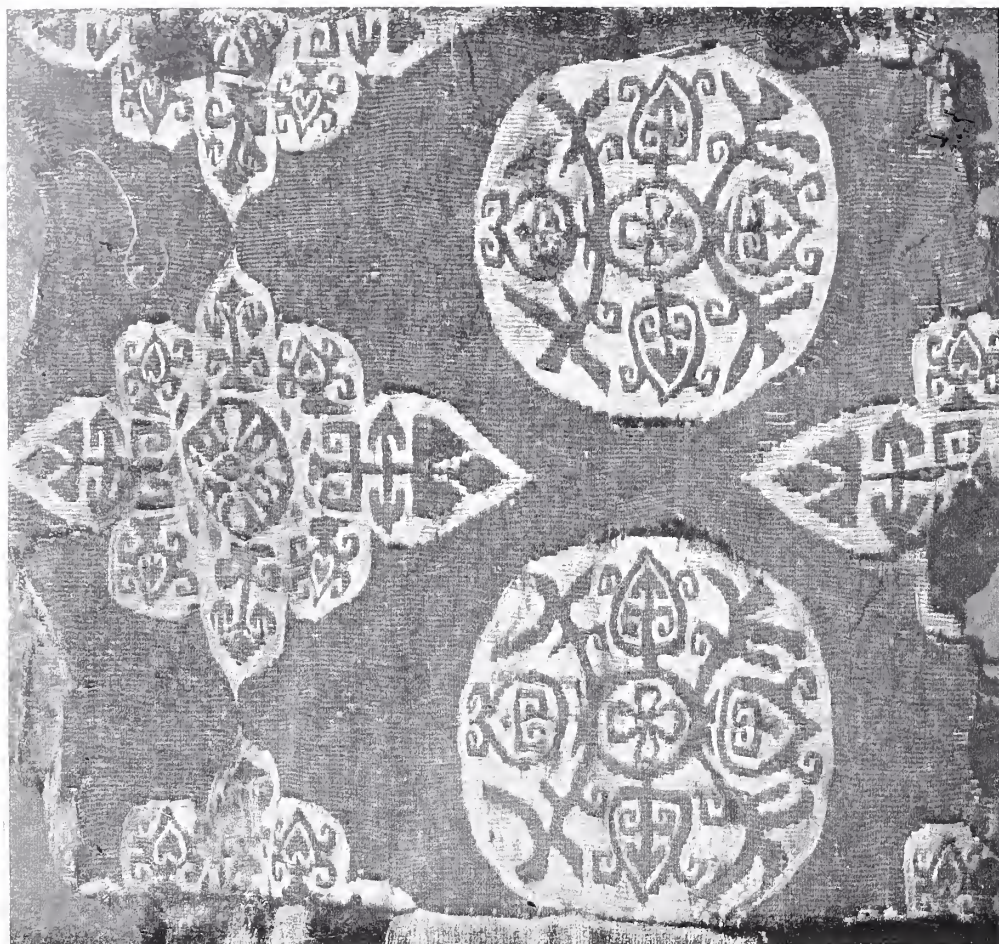
\* \* \*

Il Museo cristiano Vaticano ha esposto un importante gruppo di stoffe copte, donate dalle missioni francescane dell'Egitto, provenienti probabilmente da Achmin, l'antica Panopolis, la città che ha dato il maggior numero di questi tessuti sparsi oggi in tutti i Musei d'Europa. Questi del Vaticano non sono a dire il vero, se si eccettui una grande tovaglia d'altare, di primaria importanza, perchè uno solo tra essi presenta delle figure e tutti gli altri hanno semplici ornati geometrici, ma tuttavia servono benissimo a dimostrare la diffusione dei motivi siriaci in Egitto, e a illuminare quel vario intrecciarsi di correnti artistiche nel tempo in cui l'arte bizantina era in gestazione.

L'arte siriana è rappresentata anche meglio alla mostra di Grottaferrata dal piatto argenteo del conte Gregorio S. Stroganov di Roma, trovato nel 1867 nelle isole Berezovoy in Siberia. Ai due lati di una croce fissata su un globo terrestre seminato di stelle stanno due angeli col bastone e la palma nella sinistra e con la destra sollevata in segno di adorazione; quattro fiumi scendono nella parte inferiore e indicano che la scena avviene nel paradiso. Alcuni dotti russi attribuirono il piatto al secolo IX; più giustamente G. B. de Rossi lo giudicò del VII. Senza entrare per ora nella difficilissima questione dell'epoca a cui assegnarlo, vogliamo rilevare come i volti degli angeli pei grandi occhi, per le linee delle guance e

del naso presentano le tracce caratteristiche dei tipi sassanidi e persiani, e che alcune particolarità del costume si ritrovano in numerosi vasi di argento di lavoro sassanide e indo-persiano.

Ma il monumento più cospicuo dell'arte orientale antica esposto nella Mostra criptoferatense è il codice purpureo della cattedrale di Rossano. È questa la prima volta che il prezioso cimelio è uscito dalla montagna calabrese per venire in un luogo più accessibile al pubblico colto e agli studiosi, i quali ultimi non mancheranno certo di esprimere il desiderio che,



Frammento di tappeto proveniente dall'Egitto. Roma, Museo Cristiano Vaticano

prima che esso ritorni al luogo in cui si conserva, si voglia stabilmente provvedere con un diligente restauro alla sua conservazione.

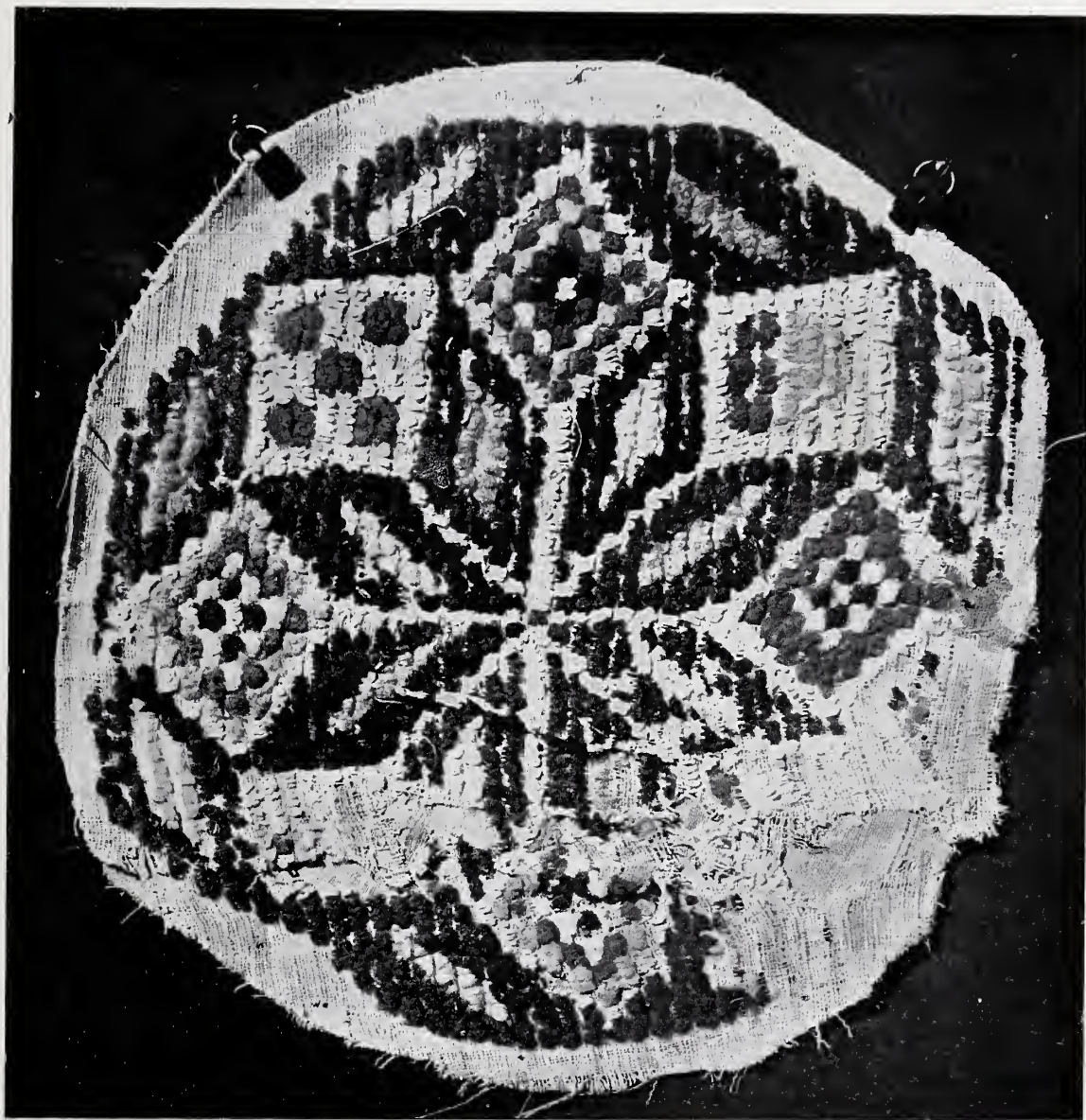
Tornando alle stoffe esposte a Grottaferrata, oltre a quelle copte e al prezioso e ben noto *omophorion* appartenente alla Badia, son degni della massima attenzione i due tessuti a ricamo della Collegiata di Castell'Arquato in quel di Piacenza.<sup>1</sup>

Rappresentano Gesù che comunica gli apostoli, e porge a sei di essi il calice col vino, e nell'altro riquadro, ad altri sei il pane eucaristico. Il fondo è di seta rossa, il ricamo è d'oro e d'azzurro. I due frammenti, della maggiore importanza iconografica, oggi riuniti a formare un paliotto di altare furon donati alla chiesa di Castell'Arquato da Ottobono Robario dei Feliciani patriarca di Aquileia, morto nel 1313, ma sono certo assai anteriori e debbono remontare circa all'XI-XII secolo.

<sup>1</sup> Già pubblicati dal VENTURI, *Storia*, II, fig. 355 e 356.



Le collezioni del Vaticano e del Museo civico di Bologna hanno permesso di raccogliere una vetrina di avorii, tutti però già ben noti agli studiosi; ancora da esaminare sono le steatiti appartenenti al Museo cristiano, alcune delle quali di non comune valore. Una di esse, di color verde chiaro, rappresenta San Teodoro Stratilate, in piedi appoggiato al suo scudo, nella forma usata anche per figurare San Giorgio; i caratteri della iscrizione greca che porta il nome del santo sembrano appartenere all'Italia meridionale. Così pure



Frammento di tessuto proveniente dall'Egitto. Roma, Museo Cristiano Vaticano

al mezzogiorno d'Italia crediamo doversi attribuire una tavoletta dipinta, in cui sono infisse molte paste vitree e che pure appartiene al Museo Vaticano. Una figura centrale che sembra un evangelista, coi capelli arricciati ricorda molto le icone di steatite dei conventi dell'Athos e dell'oriente in genere, e quelle forme d'arte certamente dovettero esser comuni ai monaci greci delle Calabrie e delle Puglie.

Nessuno storico dell'arte medioevale nell'Italia del sud, neanche il diligentissimo Bertheaux, innanzi alle rovine dei conventi greci che ancora oggi con gli avanzi delle pitture



testimoniano della presenza in suolo italiano delle forme più belle dell'arte bizantina, nessuno si è mai proposto di rintracciare tutta la suppellettile artistica che in essi doveva trovarsi e che è andata dispersa; icone, smalti, avorii, codici miniati; così che mentre la paleografia già ha permesso di ricostruire le diverse scuole di scrittura greca italiane, in fatto d'arte assai meno sappiamo.

L'Esposizione di Grottaferrata può forse riparare in parte a questa mancanza e almeno in ciò apparirà giustificato il suo titolo di italo-bizantina. La bella raccolta di codici greci scritti in Italia, alcuni dei quali adorni di figure e di iniziali colorite, dottamente disposta



Piatto liturgico proveniente dalla Siberia. Roma, Collezione Stroganov

dai monaci stessi della Badia, permetterà già di valutare l'importanza delle scuole di miniatura greche fiorite in Italia, permetterà meglio di stabilire i rapporti dell'arte benedettina con l'oriente; ma ancora pei Musei e per le biblioteche bisognerà continuare a distinguere quante delle opere che passano sotto il nome generico di arte bizantina, appartengono all'Italia del sud.<sup>1</sup>

I visitatori della mostra usciranno anche abbastanza illuminati, su un altro ramo dell'industria artistica bizantina, l'oreficeria. Accanto alla numerosa raccolta di icone metalliche russe d'epoca assai tarda, figurano pezzi di prim'ordine; gli ori del Nelidov, gli encolpii d'oro del Vaticano, i cofanetti, le croci smaltate di Capua e di Cosenza. Quest'ultima sebbene

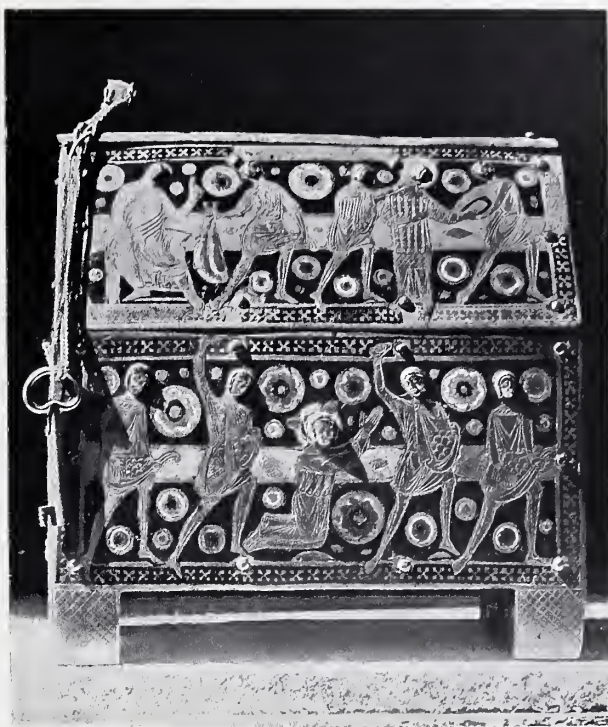
<sup>1</sup> È quello che abbiamo cercato di fare illustrando un codice della Biblioteca Casanatense, in un volu-

metto in corso di stampa su « I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma », Firenze, 1905.



riprodotta anche dallo Schlumberger non è nota quanto meriterebbe; è adorna di bellissimi smalti da assegnarsi all'XI secolo, disposti entro medaglioni alle quattro estremità; da un lato vi son rappresentati l'arcangelo Michele, la Vergine, San Giovanni Battista e la *clai masia*, e nei bracci il crocefisso; dall'altro lato Cristo in trono ed i quattro evangelisti.

Il Nelidov insieme con la sua bella raccolta di ori, ha esposto pure il prezioso mosaico rappresentante San Giovanni Crisostomo, proveniente dal monastero di Vatopedi sul monte Athos, da aggiungersi alla serie dei mosaici portatili ricordati dal Müntz; nella stessa vetrina è esposta un'altra opera dello stesso genere rappresentante San Teodoro Stratilate, del Museo Vaticano. Gli encolpii dorati e smaltati, le croci metalliche russe, i piombi dello Schlumberger, le monete dei Martinori, i bei cofanetti limusini del Vaticano, completano questa sezione delle arti minori che si può dire la più importante della mostra. Non poche però delle opere che passano per bizantine, e che tali si credevano dai collezionisti che le hanno esposte, hanno invece tutt'altra provenienza; un bel cofanetto smaltato inviato dalla badia di Montecassino come opera bizantina del X secolo, è invece d'arte tedesca della seconda metà del XII; una piccola placchetta di metallo smaltato con la rappresentazione delle donne al sepolcro è pure di arte renana dello stesso tempo.

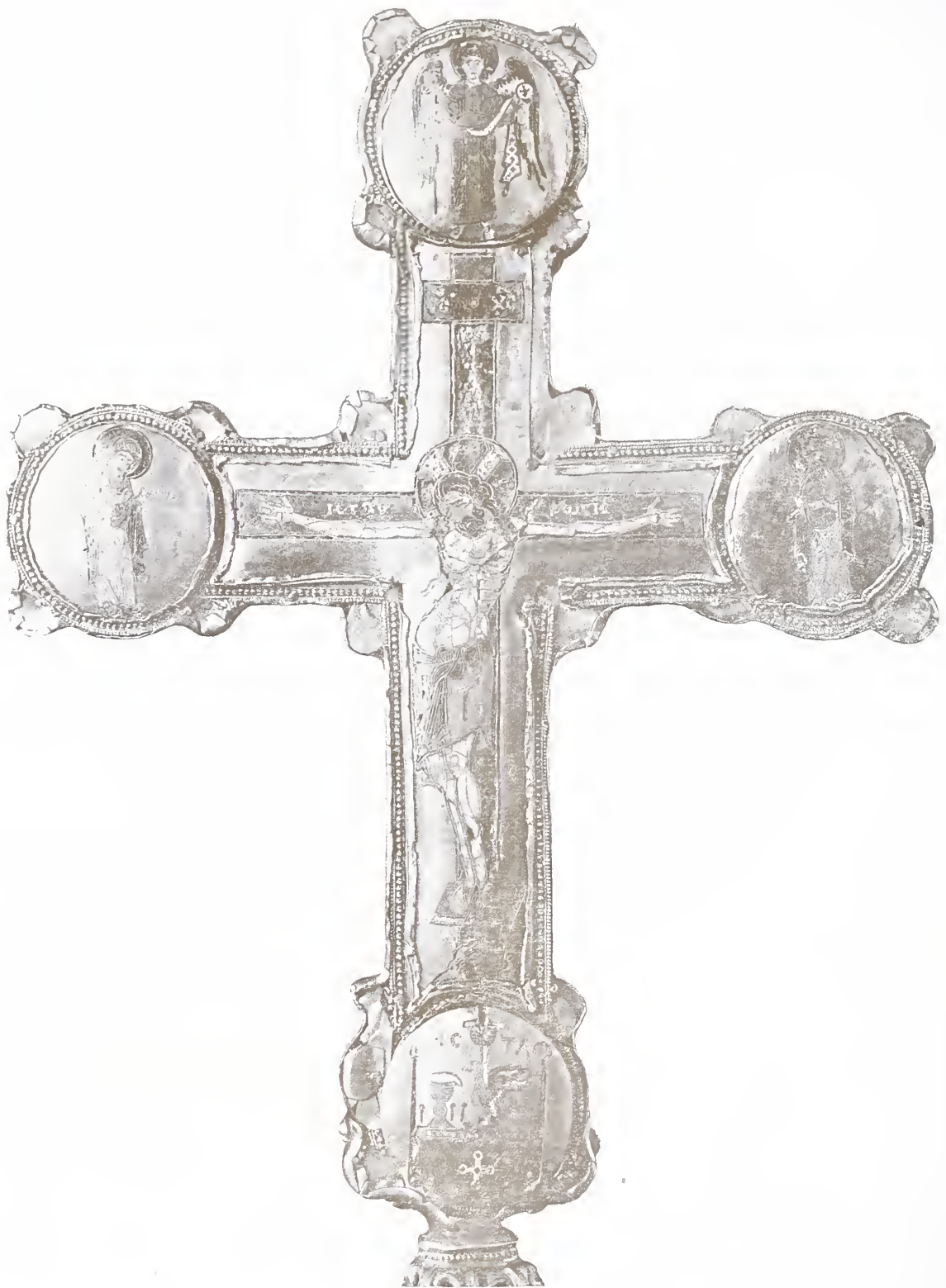


Cofanetto smaltato. Roma, Museo Cristiano Vaticano

\* \* \*

Quanto alla pittura, se si eccettui una tavola con la rappresentazione delle dodici feste, bello esempio dell'arte russa del XIV secolo, ancora tutta fedele alle forme bizantine, vivissima di colore, con le architetture colorite di verde e di rosso, così come talvolta usarono di fare anche i nostri quattrocentisti; e un meraviglioso dittico toscano di proprietà Sterbini, in questo fascicolo illustrato dal Venturi, quasi tutti i quadri che empiono le vetrine del lungo corridoio d'ingresso, non sembrano anteriori al XV secolo. La più gran parte provengono dal Museo Cristiano Vaticano che ha signorilmente fornito alla Mostra tanti tesori, e portavano con sé attribuzioni fantastiche che ora certamente nessuno vorrà mantenere dopo averli esaminati alla luce del sole; così che essi rientreranno nelle loro tenebrose vetrine sensibilmente ringiovaniti di età; un altro buon nucleo è formato dalla collezione Sterbini di Roma. Quasi tutti portano iscrizioni slave, e altri che hanno leggende greche mostrano pure ad evidenza dallo stile la loro derivazione russa; la minor parte son greci, altri di maestri greci che vivevano in Italia.

Sarà questa una buona occasione per guardare un po' alla pittura di icone russa, che è da noi assolutamente trascurata mentre merita tutta l'attenzione, poichè serve benissimo alla interpretazione di motivi antichi. Sul fondo prettamente bizantino da cui muove, l'arte russa introduce elementi nuovi, o nazionali, o venuti dall'occidente d'Europa, e niente è più caratteristico di questa commistione di antico e di moderno, di creazioni del pensiero medioevale con le idee dei tempi nuovi. La tecnica antica è sostituita dalla pittura ad olio, le architetture si



Croce smaltata del secolo XI. Cosenza, Cattedrale.





Croce smaltata del secolo XI. Cosenza, Cattedrale

sviluppano secondo le regole secentesche, le linee rigide si arrotondano, gli ornati schematici s'incurvano e si accartocciano, i santi guerrieri prendono le uniformi dei soldati moderni, i teologi svolgono i sacri rotoli seduti su cattedre barocche: attraverso le rigide linee bizantine il convulso seicento tenta di affacciarsi, di esprimersi in qualche modo; ma questi anacronismi non disturbano, queste mescolanze non stonano, anzi all'occhio d'un osservatore educato fanno un bellissimo vedere.

La Russia ha saputo ridar vita alle forme bizantine decadenti nelle loro terre d'origine rinfrescandole e vivificandole; nei tempi più antichi la sua arte fu la bizantina stessa esercitata da maestri greci, ma col tempo si formò una scuola nazionale. Un annalista dell'anno 986, parlando della costruzione della chiesa della Vergine a Kiev, fatta da S. Vladimir, nota che il costruttore chiamò per l'esecuzione dei maestri greci, e prese alcune immagini dalla Grecia; artisti greci lavoravano poi in questo stesso tempo non solo a Kiev, ma anche a Novgorod e a Mosca. Dai Greci impararono i Russi a dipingere; già nell'XI secolo si fa menzione di un monaco di Kiev, Alimpio, come di eccellente pittore che dipingeva icone su tavola. Da quel tempo sono frequenti le notizie storiche che attestano dell'esistenza di una vera e propria scuola artistica nazionale, che al XII secolo ornò con diverse icone la chiesa della Madonna in Vladimir, al XII-XIII lasciò tracce di sé nelle icone dai conventi di Kiev e di Novgorod. Col tempo si determinano le varie scuole nella pittura di icone, la scuola di Mosca, di Novgorod e degli altri centri principali.

A Mosca gli artisti al servizio degli Tsar e viventi intorno ad essi, formano pure un gruppo che si distingue per caratteri speciali, e viene chiamato *Tsarskaja skola* o scuola imperiale. I pittori che ne facevano parte non avevano a dire il vero un senso artistico molto sviluppato; si cercavano più in essi qualità morali che artistiche, e prima d'entrare al servizio dello Tsar dovevano dar promessa di non bere, di non commettere disordini e di compire con onore il loro dovere. Soltanto nella seconda metà del XVII secolo s'incontrano tra questi mediocri maestri, alcuni uomini di talento che portano in quello ch'era prima mestiere, una favilla di vita, un raggio d'arte; intendiamo parlare della scuola imperiale del tempo dello Tsar Alessio Michailovic, con a capo il valentissimo pittore Simone Uschakov il grande artista nazionale della Russia.

Nella Mostra di Grottaferrata non mancano esempi belli di queste diverse scuole, che altrove cercheremo di classificare, i quali presentano un contenuto iconografico variatissimo. Nelle icone greche e slave dei secoli XVI-XVIII, vedonsi figurate quasi tutte le rappresentazioni più comuni dei fatti dell'evangelo e dell'antico testamento, e si trovan raccolti tutti i santi del calendario orientale, secondo il tipo stabilito nell'arte bizantina: gli apostoli, i discepoli, i papi, i vescovi, i diaconi, i santi anargiri, i solitari, gli stiliti, i poeti, i giusti, i mirrofori. San Nicola getta l'argento alle fanciulle povere, libera gl'innocenti dalla morte, appare in sogno a Costantino; San Giorgio uccide il drago, beve il veleno, risuscita i morti avanti all'imperatore; Sant'Antonio caccia i demoni e confonde i filosofi; sui fondi dorati si delineano le rigide figure dei SS. Sergio e Bacco, giovani e imberbi, di San Demetrio dai grandi baffi, di San Basilio vecchio venerando, di San Cipriano dalla barba rotonda, dei SS. Cosma e Damiano, Atanasio, Ephraem, Clemente, Simeone, Anastasia, Caterina, Parascevia.

Tra le tavolette del Museo Cristiano Vaticano, una richiama specialmente l'attenzione, rappresentante la deposizione di Sant'Ephraem Siro. Sul davanti è figurato il defunto disteso su una base marmorea di color rosso, circondato dai compagni eremiti in attitudine dolorosa, mentre da ogni parte arrivano altri monaci, uno su cavalcatura, un altro zoppicante appoggiato alle stampelle, un terzo portato su una sedia, un quarto sulle spalle d'un compagno. Ai due lati, entro caverne scavate nella montagna, vedonsi alcuni eremiti in diverse occupazioni, alcuni disputano, altri pregano, leggono, fabbricano canestri e cucchiari; nel mezzo su una colonna un santo stilita si fa mandare il cibo in un canestro, nell'alto un angelo porta via l'anima del defunto. Sul davanti della tavola marmorea, su cui è deposto il santo, il pittore scrisse il suo nome:

Εμμανουήλ τοῦ Τζανουρτζή χειρ.





*L'ARTE*. VIII, fasc. III.

Fototipia Danesi - Roma.

LA COMUNIONE DEGLI APOSTOLI (sec. XI-XII)

Castell'Arquato, Chiesa della Collegiata





La cornice settecentesca porta questa iscrizione: « Pittura di Emanuele Zanfurnari portata dalla Grecia dallo Squarcione maestro del Mantegna ».

Il quadro ha avuto sin qui una grande celebrità. Il Bottari lo pubblicò a pagina intera sul frontespizio del terzo volume della sua *Roma Sotterranea* e gli dedicò una lunga appendice,



Emanuele Zanfurnari: La Deposizione di Sant'Ephraem Siro. Roma, Museo Cristiano Vaticano

attribuendolo al decimo secolo; tra i moderni tutti gli storici dell'arte bizantina lo ricordano, compreso il Bayet che lo crede pure assai antico; ancora di recente è stato pomposamente pubblicato come cosa del secolo XIII dal Kallab.<sup>1</sup> Ma chi osservi attentamente il quadro, che del resto è dipinto ad olio, si accorgerà facilmente ch'esso non è anteriore al

<sup>1</sup> W. KALLAB, *Die toscanische Landschaftsmalerei Entwicklung*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung im XIV und XV Jahrhundert, ihre Entstehung und lungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1900, Tav. VI.

XVI secolo! Ancora una volta gli studiosi si son lasciati ingannare dalle apparenze esterne, senza osservare tutti i particolari tecnici, tutte le caratteristiche che rendono indubbia la sua attribuzione al secolo XVI. Quanto alla notizia che il quadro appartenesse allo Squarcione essa cade naturalmente, essendo il dipinto posteriore di un secolo al maestro padovano, ma tuttavia ci può illuminare sulla provenienza dell'opera eseguita probabilmente nel Veneto: ciò troverebbe conferma nel fatto che il Veludo<sup>1</sup> ricorda un Emmanuele Zanfurnari pittore del secolo XVI, di cui la comunità dei Greci a Venezia possiede ancor oggi dei lavori.

Un altro interessante dipinto è quello rappresentante Santa Caterina, di proprietà Sterbini, firmato da un Giovanni di Mosca: *Ἰωάννης Μόσχης Νεός*. La santa, seduta su aurea cattedra veste un manto rosso, il fondo dorato porta finissimi fregi. Notevoli pure sono una bella figura di San Giovanni Battista, un'entrata di Cristo a Gerusalemme, quattro tavole con la storia di Giuseppe Ebreo, opera d'un Teodoro Pulaki (*Θεόδωρος Πουλζής*) del XVII secolo, alcune rappresentazioni del Giudizio finale, scena che nella tarda arte bizantina è d'una complessità straordinaria. Il signor Sterbini ha esposto pure una tavoletta su cui è dipinta quella rappresentazione, alla quale nell'Ermeneia dei pittori si dà il nome di « fontana della vita ». Nel mezzo sta una fontana dorata su cui è posta la mezza figura della Madonna che tiene avanti a sè il Bambino. Sotto la fontana sta un grande bacino pieno d'acqua, intorno al quale molti uomini malati o paralizzati si purificano. Anche qui, mentre numerosi particolari non lascian dubbio sulla tarda età dell'icona, si resta sorpresi avanti alla figura della Madonna che ricorda perfettamente le antiche immagini del periodo iconoclastico, ancora tutte ispirate a tipi ellenistici.

Insieme alle regole iconografiche rivivevano ancora nel XVI-XVII secolo le forme antichissime nate in Oriente, conservate attraverso i secoli, decadute per lungo periodo e poi tornate in fiore rigogliosamente. E la mostra di Grottaferrata accoglie tutte le manifestazioni di un'arte così varia e così tenace: dal codice purpureo della cattedrale di Rossano ancor tutto pieno di classico sentimento alle tardissime icone russe, tutto lo svolgimento dell'arte bizantina vi è rappresentato, e in tutti i paesi cristiani; dall'Egitto con le stoffe copte che mostrano chiarissimo l'influsso siriano, alla Siberia con il piatto argenteo della collezione Stroganov; i codici basiliani della Calabria mostrano come profonde fossero le radici della cultura greca nell'Italia meridionale intorno al Mille; gli smalti di Limoges attestano che le forme orientali s'eran diffuse e trionfavano in tutto l'occidente: *Ex oriente lux!* L'arte bizantina ha avuto la forza di compiere una così larga conquista perchè un pensiero unico la animava, perchè presentava già nei suoi primordi un'unità di concetti e di intendimenti che benissimo si adattavano alla nuova religione. Chi visiti ora con intelletto d'amore la Mostra accolta nella Badia di Grottaferrata, che ancora greca per la lingua e pel rito era certo il luogo più adatto a una tale rievocazione, innanzi a una produzione così varia che va dai monumentali mosaici di Ravenna, riprodotti in fedelissimi calchi, alle collezioni dei piombi e delle auree monete dei porfirogeneti, potrà valutare, come forse fino ad oggi non era stato possibile, tutta la grandezza dell'arte nata nelle terre stesse dov'ebbe culla il pensiero cristiano e presto diffusa in tutto il mondo insieme con la *buona novella* e tutto lo splendore della luce venuta dall'Oriente.

ANTONIO MUÑOZ.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> I. Βελούδου. Ἡ ἐν βενετία ἐλληνικὴ ἀπειρία. Venezia, 1893. Pag. 144.

<sup>2</sup> Delle opere accolte nella Mostra di Grottaferrata,

daremo ampia illustrazione in un nostro lavoro in preparazione: *L'art byzantin à l'Exposition de Grottaferrata*, MCMV.



## L'ANTICA FACCIATA DEL DUOMO DI FIRENZE



N grazia ai documenti pubblicati da Cesare Guasti, in grazia ai belli studi di Boito, Mospignotti, Cavallucci, Del Moro, la Cattedrale di Firenze è uno dei monumenti medievali di cui noi conosciamo meglio la storia. Tuttavia restano aneora da illustrare molti punti di dettaglio: niente infatti è trascurabile di ciò che si riferisce a questo insigne monumento nel quale è scritta tutta la storia dell'architettura fiorentina da Arnolfo al Brunellesco, e nel quale troviamo contemporaneamente le ultime manifestazioni dello stile gotico fiorentino e le prime dello stile della rinascenza.

Studiando le origini dello stile del Rinascimento, sono stato indotto a considerare una parte di questo edificio poco considerata fin qui da un tal punto di vista, cioè l'antica facciata distrutta nel 1588.

Chi prende a studiare l'architettura della rinascenza non può fare a meno di restare sorpreso della rapidità con la quale essa si è costituita, e di trovare fin dal 1430, nella sagrestia di San Lorenzo, un modello completo di quest'arte.

È appunto questo problema, a quanto mi sembra non ancora sufficientemente risolto, che mi ha condotto a studiare i monumenti dei primi anni del secolo XV, per ricercarvi le origini dell'arte del Brunelleschi.<sup>1</sup>

Ora, a Firenze, alla fine del XIV secolo e al principio del XV, tutte le innovazioni fanno capo alla Cattedrale. Se si vuol conoscere l'arte fiorentina, se si vuol sapere quale essa fu nella sua forma più elevata, bisogna studiare il Duomo di Firenze. Tutto quello che ivi si fa sorpassa in interesse, in novità, in grandezza tutto quello che si fa altrove. Noi vediamo costituirsi le leggi nuove dell'arte nelle interminabili discussioni alle quali hanno dato luogo la costruzione delle singole parti di questo edificio, discussioni che appassionavano non soltanto gli artisti e gli amministratori della Cattedrale, ma, si può dire, tutti i cittadini di Firenze. A vero dire, dalla fine del secolo XIV la rinascenza è preparata. La cornice che viene posta all'interno, al di sopra dei grandi archi, può essere considerata come il colpo fatale portato all'arte gotica. Essa dice imperiosamente che si vuol rinunciare al grande slancio delle linee architettoniche del Nord,

<sup>1</sup> Ho già pubblicato su questo argomento gli studi seguenti:

*Les débuts de l'architecture de la Renaissance, Gazette des Beaux Arts*, 1901;

*L'autel majeur du Dôme de Modène, Gazette de*

*Beaux Arts*, 1902;

*Porte de la Chapelle Strozzi, Miscellanea d'Arte*, 1903;

*Tomba di Onofrio Strozzi, L'Arte*, 1903.

*L'architecture des peintres aux premières années de la Renaissance, Revue de l'Art*, 1905.

per ritornare alle orizzontali del Sud. Tutto, del resto, in questo edificio, anche dopo la sua origine, indica il desiderio di mantenere le linee orizzontali.

A traverso il XIV secolo, infeudato dall'arte gotica, la Cattedrale di Firenze conserva le antiche tradizioni italiane, le trasmette al secolo del Rinascimento.

\* \* \*

Avanti di parlare della facciata vorrei dire una parola del concetto generale del monumento, poichè in un edificio tutto dipende dal piano architettonico. La disposizione di una facciata non è che la conseguenza del piano generale.

Per giudicare dell'opera di Arnolfo, per parlare dei suoi progetti che hanno subito in seguito tante modificazioni, noi abbiamo parecchi elementi; noi abbiamo il piano primitivo della chiesa, o almeno una parte di questo piano, e di più noi conosciamo le sue dimensioni in larghezza e lo spessore dei muri; questo ci basta.

Questo piano ci mostra che Arnolfo non impronta che poche cose all'arte gotica, e che egli continua ad operare secondo il sistema basilicale italiano. Dal gotico egli prende le volte con crociere a ogiva, ma vuole impiegare questo sistema nuovo di copertura senz'apportare delle profonde modificazioni nei suoi supporti. Nel gotico i muri perdono il loro valore,<sup>1</sup> e l'importante è di stabilire delle forti e solide masse là dove si esercita la pressione delle volte. Arnolfo, al contrario, continua a servirsi di un muro continuo, avente da per tutto lo stesso spessore, come egli aveva fatto a Santa Croce per sostenere la copertura in legno.

La soluzione del problema gotico nelle mani degli architetti italiani fu il mantenimento dei muri. Conservando i muri e contentandosi di rafforzarli con qualche contrafforte di poca sporgenza, rinunciando assolutamente all'arco di sostegno ed evitando di moltiplicare i pilastri troppo ingombranti all'interno, gli architetti italiani cercarono di risolvere il problema gotico, problema che consisteva a coprire dei grandi spazi e ad innalzare le volte più alte che fosse possibile.

Arnolfo, con una temerità sorprendente, con delle risorse veramente rudimentali, tenta di costruire una navata tanto alta quanto la più alta delle navate gotiche di Francia, e, ciò che è più difficile ancora, di costruire delle navate tanto larghe quanto quelle degli edifici che erano la gloria degli architetti del Nord.

Da un muro all'altro la Cattedrale di Firenze misura quaranta metri di larghezza, e la nave centrale venti. Si capirà quale era questo ardire, potremmo dire questa follia, se si pensi che la grande navata della Cattedrale di Parigi non ha che tredici metri, e che le più larghe navate delle Cattedrali gotiche non hanno mai oltrepassato i quindici metri.

Nel concetto di questo piano si riconosce bene l'uomo che ha costruito Santa Croce, Santa Croce tutta coperta in legno, e che s'immagina di poter conservare lo stesso piano per ricoprire in pietra Santa Maria del Fiore. Il piano del Duomo di Firenze non è altro che quello di Santa Croce. Ed invero, se non si fosse prevenuti, vedendo il piano di Arnolfo per il Duomo, vedendo i suoi muri così sottili, i suoi pilastri così distanziati e così leggeri, si potrebbe credere che egli volesse ricoprirlo con delle travi in legno e non con delle volte di pietra.

La Cattedrale, quale noi la vediamo oggi, non è più affatto quella che aveva progettato Arnolfo. I progetti di lui furono considerevolmente modificati nel corso del secolo XIV; ma non ci si allontanò dal suo concetto, e si può anche dire che si abbondò nell'assecondarlo. I suoi successori non cambiarono la soluzione del problema, e non fecero che renderlo più

<sup>1</sup> Senza dubbio i muri, anche nel sistema gotico, hanno la loro utilità; e se i Francesi sono arrivati fino a sopprimerli totalmente, fu nella frenesia della loro scienza, per andare fino all'estremo limite delle loro

teorie, per offrirsi il piacere di moltiplicare le vetrate e di fare un edificio tutto di cristallo e di sole, ma facendo questo essi hanno singolarmente complicato il problema che avevano da risolvere.



difficile soprelevando la volta,<sup>1</sup> e aumentando la distanza fra le arcate. Nel nuovo sistema gli spazi fra le arcate si stabilirono non sopra un piano rettangolare, ma sopra un piano quadrato, ed ebbero venti metri di dimensione in tutti i sensi. Niente fu essenzialmente cambiato nei sostegni, e ci si contentò di aumentare lo spessore dei muri, dei contrafforti e dei pilastri interni.

È vero che i risultati hanno dimostrato che tutto ciò non era sufficiente e che il vizio primitivo persisteva. La volta della navata maggiore, infatti, era appena costruita allorché delle fenditure si produssero nelle navate laterali. Bisognò sospendere il disarmamento della volta e si ebbe timore che tutto crollasse. L'edificio non si reggeva; esso era male costruito.<sup>2</sup> Non vi era che una soluzione, dal momento che si rifiutava l'uso di archi di sostegno, ricorrere cioè a delle catene di ferro, mantenere in maniera fittizia, con delle potenti armature di metallo, questi muri che strapiombavano e che non potevano resistere alla pressione delle volte. E tutta la chiesa fu parata in ferro, ed è in grazia a queste cinture che essa ha potuto restare in piedi fino ad oggi.

Ma se vi fu un errore di calcolo, se gli architetti fiorentini non realizzarono pienamente i loro sogni, conviene però di lodarne l'audace temerità. Se essi hanno in parte avuto uno scacco, bisogna dire che avevano intrapreso un'opera che sorpassava per audacia tutto ciò che i gotici più arditi avevano tentato di realizzare. O piuttosto, ciò che essi cercavano non somigliava all'opera dei gotici del Nord. Lo scopo di Arnolfo, scopo che è stato sempre quello degli architetti italiani, era di coprire un vasto spazio, non ingombro di pilastri all'interno. E qui, quale straordinaria soluzione di questo problema! La navata del Duomo di Firenze, infatti, copre uno spazio di tremila metri quadrati; e in questo spazio non vi sono che sei pilastri. Per rendersi conto del prodigio di un tale risultato bisogna pensare che nella Cattedrale di Parigi, nello stesso spazio, invece di sei pilastri solamente, ve ne sono più di cinquanta. Ecco quello che non si dice mai, ed ecco pertanto quello che si deve dire, se si vuole capire veramente ciò che fa della Cattedrale di Firenze un edificio unico al mondo.

Senza dubbio sono stati necessari dei tiranti di ferro per mantenere in piedi questo edificio. Ma se il problema non è stato risolto pienamente, si può dire che vi è mancato ben poco; agli architetti fiorentini sarebbe bastato di essere stati un po' meno temerari. Ad ogni modo, il loro sistema resta come una delle grandi forme architettoniche che gli uomini abbiano inventato.

Il sistema di Arnolfo, il sistema che tenta di sostenere un edificio a volte con crociere a ogiva, servendosi di muri continui, rafforzati da leggeri contrafforti, senza fare nessun uso degli archi di sostegno e senza moltiplicare i pilastri all'interno, non ha cessato di avere le preferenze degli architetti italiani: noi lo troviamo dappertutto, a Siena, per esempio, e nell'ammirabile San Petronio di Bologna. È una soluzione meno logica della soluzione francese, ma non chimerica, e che ha dalla sua il gran merito di sopprimere i puntelli dell'arco di sostegno e la foresta dei pilastri interni.

\* \* \*

Se, nell'epoca gotica, gli architetti italiani, per la costruzione dei loro edifici, non adottano il metodo francese altro che modificandolo profondamente, si può dire che, per la costru-

<sup>1</sup> La volta della Cattedrale di Firenze ha m. 41.50 di altezza. La maggior parte delle cattedrali di Francia sono meno alte. Laon ha m. 25, Albi 30, Le Mans 32, Parigi 32, Bourges 35, Reims 37, Amiens 42. Solo il coro di Beauvais, che ha m. 47, è molto più alto. Ma bisogna ricordare che il coro di Beauvais era appena terminato allorché crollò, e che ricostruendolo si fu obbligati a ricorrere a delle catene di ferro, precisamente come

gli architetti di Firenze furono obbligati a fare per mantenere le volte che minacciavano.

<sup>2</sup> Se fosse necessario cercare delle scuse all'errore degli architetti fiorentini che costruivano per la prima volta un edificio gotico secondo delle idee nuove, basterebbe ricordarsi quanti edifici gotici sono crollati in Francia, prima che si fosse pervenuti a conoscere le leggi della loro stabilità.

zione delle facciate di questi edifici, essi conservano una indipendenza ancora maggiore. Essi non hanno mai costruito una facciata in vero stile gotico.

A loro non piacciono queste immense torri che i Francesi innalzano davanti le loro chiese, sia perchè esse mascherano troppo il corpo dell'edificio, sia perchè danno alla chiesa l'aspetto di una fortezza, sia specialmente, senza dubbio, perchè esse contrastano troppo violentemente con tutte le antiche forme basilicali alle quali il loro spirito era abituato.

Arnolfo che viveva alla fine del secolo XIII, nonostante l'introduzione delle novità gotiche, prima che le facciate di Siena e di Orvieto fossero state cominciate, aveva dovuto, a mio avviso, concepire la facciata della Cattedrale di Firenze nella forma tradizionale delle facciate

basilicali. Noi ne abbiamo diverse prove. Prima di tutto il debole spessore del muro di cui egli aveva gettato le fondamenta e che aveva cominciato a costruire. Questo muro non aveva che m. 1.16 di spessore; e questo basta a provarci che esso non doveva avere una grandissima altezza e che non era destinato a ricevere dei forti oggetti scolpiti. Era un muro liscio che non oltrepassava le navate della chiesa, era una facciata di stile basilicale.

Una seconda prova ci è data dagli antichi frammenti scoperti dal De Fabris, frammenti che appartenevano alla costruzione primitiva di Arnolfo. Sono dei fini mosaici nel genere dei Cosmati, o delle sculture leggere, a rilievo debolissimo. Questi frammenti ci dicono che la facciata di Arnolfo doveva essere essenzialmente una facciata a superfici lisce, senza grandi rilievi di sculture. Essa doveva somigliare a quelle di San Miniato, con maggiore ricchezza nella decorazione.

I progetti di Arnolfo per la facciata furono profondamente modificati allorchè alla metà del secolo XIV si trasformò il suo piano generale, aumentando la larghezza delle travature e sopraelevando le navate laterali. Il muro di Arnolfo sembrò di non aver più uno spessore sufficiente e fu rin-



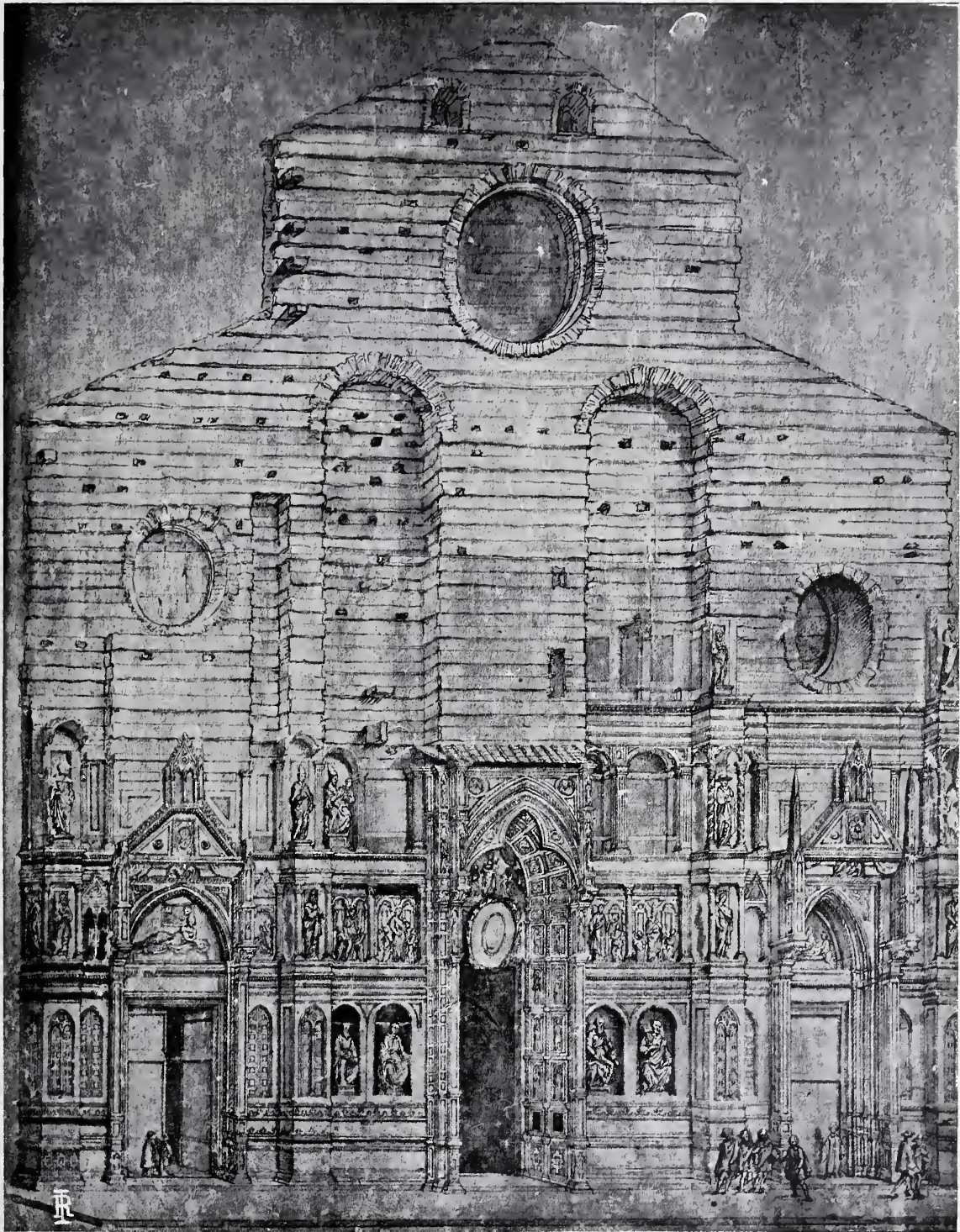
Poccetti: Sant'Antonino prende possesso della cattedrale fiorentina. Firenze, R. Museo di S. Marco (Fotografia Alinari)

forzato con un secondo muro di m. 0.65 di spessore. Francesco Talenti fece queste modificazioni nel 1357, e a partire da questo momento, sopra questo nuovo muro si costruì la facciata che noi ci proponiamo di studiare.

Questa facciata non esiste più da molto tempo. Cominciata nel 1357, continuata durante tutto il secolo XIV e durante i primi anni del XV, essa fu interrotta verso il 1420 e demolita nel 1588. Ma noi la conosciamo per diversi documenti, specialmente per un affresco del Poccetti al convento di San Marco, e per un eccellente disegno conservato nell'Opera del Duomo.

Studiando questa facciata, una prima cosa ci colpisce: la singolarità del suo piano. Se noi non avessimo un documento che ci dicesse positivamente che il muro non ne era stato costruito se non nel 1357, mai noi supporremmo che essa fosse di questo tempo. Questa facciata, infatti, è concepita non nello stile gotico, ma nello stile basilicale. Il carattere principale





Facciata del Duomo di Firenze di S. M. del Fiore. Firenze, Museo dell'opera



è che le porte si aprono in muri sottili, senz'averne delle larghe strombature, e soprattutto che esse sono molto distanti le une dalle altre.

Questa disposizione sembra inesplicabile per parte di un architetto della metà del secolo XIV. Mentre le facciate di Siena e di Orvieto sono già costruite,<sup>1</sup> mentre noi abbiamo in queste facciate la magnifica disposizione delle porte, ravvicinate, collegate le une alle altre secondo il sistema gotico, mentre noi abbiamo il rilievo di potenti masse in muratura, in mezzo alle quali si aprono le porte, è inesplicabile che gli architetti fiorentini, nel 1357, abbiano mantenuto questo allontanamento delle porte, e che, essendo liberi di costruire i muri a loro piacere, non abbiano ordinato un sistema di pieni e di vuoti analogo al sistema che avevano messo alla moda Siena ed Orvieto.

A Firenze, in questa città dove si è sempre alla testa del movimento artistico, come si poteva essere così arretrati nel 1357?

A questo non si può dare che una risposta: è la volontà di Francesco Talenti di non allontanarsi dal piano di Arnolfo e soprattutto di conservare le parti già eseguite. Questa fu in realtà una regola dalla quale non si derogò mai nel Duomo di Firenze. Durante il corso dei lavori si può modificare il piano primitivo, ma non si distrugge niente di quello che è stato già fatto. Noi possiamo supporre che Francesco Talenti ha conservato per la facciata il piano di Arnolfo, tanto più che noi sappiamo che egli lo ha mantenuto per le travature laterali.

Francesco Talenti conserva per la sua facciata la lunghezza del muro di Arnolfo e conserva la disposizione delle sue aperture. Noi ne abbiamo una prova sicura in seguito alla scoperta fatta dal De Fabris, il quale, durante i lavori per la costruzione della facciata attuale, ha messo alla luce, nel posto stesso delle porte di Francesco Talenti, alcuni frammenti che risalgono con certezza all'epoca di Arnolfo, timpani in mosaico, stipiti e architravi delle porte.

Là è la spiegazione che noi cerchiamo. Francesco Talenti non vuol distruggere le porte che Arnolfo ha cominciato a decorare, e questo lo conduce a conservare per la sua facciata quel piano basilicale che ci sorprende così profondamente.

Vediamo tuttavia come egli si è ingegnato per modificare quest'antica facciata, e come egli ha cercato di metterla alla moda del secolo XIV, pur conservandole la disposizione generale del XIII.

Il suo primo sforzo si concentra sulle porte, e specialmente sulla porta centrale.

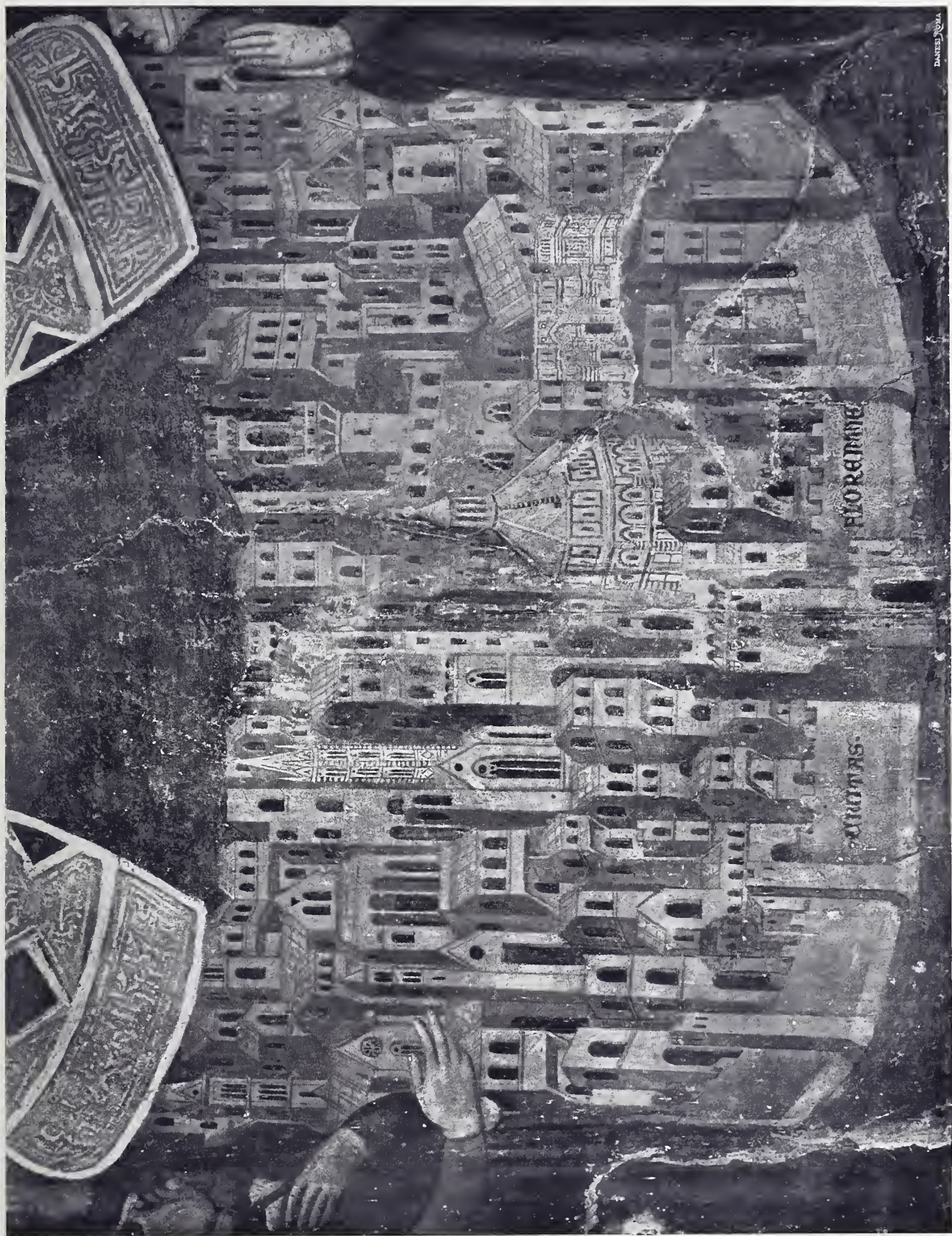
La porta di Arnolfo era una porta basilicale. Essa si apriva in un muro stretto come si aprono tutte le porte prima del periodo romanico e gotico. Nel sistema romanico e gotico, in seguito alle enormi masse in muratura che si ponevano sulla facciata per sostenere le torri, le porte avevano una grande profondità, delle vaste strombature di cui gli architetti si servirono meravigliosamente, ricoprendole di sculture, creando così una forma del tutto nuova, un ordine di bellezza che non era stata immaginata nè dai Greci, nè dai Romani.

Francesco Talenti vuole introdurre nella sua porta questa bellezza nuova. Ma poichè il suo sistema di costruzione non l'ha condotto ad adottare delle porte nuove in muratura, egli rimedia a questo male dando alla sua porta una strombatura fittizia. Egli costruisce dei corpi avanzati perpendicolari al muro principale, crea una specie di portico, e può così, bene o male, sviluppare davanti le sue porte quelle belle decorazioni scolpite, complemento obbli-

<sup>1</sup> La data delle porte di Siena e di Orvieto è uno dei punti più importanti a precisare per l'arte italiana. La facciata di Siena è stata cominciata prima, alla fine del secolo XIII; ma la facciata di Orvieto, cominciata nel 1310, è senza dubbio la prima dove sia stato adottato il sistema tricuspidale. Dall'alto al basso la facciata è di una ammirabile omogeneità. Allorchè gli architetti di Siena videro questa novità architetto-

nica, essi modificarono immediatamente il disegno della loro facciata, e a partire dal primo piano noi li vediamo trasformar tutto per avvicinarsi a quella di Orvieto, per adottare un sistema tricuspidale per il quale nulla era preparato nelle parti inferiori. Le porte di Siena non appartengono ancora al sistema tricuspidale, ma esse sono già gotiche. Esse sono di uno stile più avanzato delle porte di Firenze che sono basilicali.





Arte fiorentina secolo XIV: Panorama di Firenze, particolare dell'affresco « La Madonna della Misericordia »  
 Firenze, Loggia del Bargello - (Fotografia Alinari)



gato delle porte gotiche; e, senza dubbio, costruendo questi corpi avanzati, egli conservava la porta cominciata da Arnolfo; egli non la distruggeva, ma la rivestiva di una nuova porta.

Un documento ci dice che nel 1357 Alberto Arnoldi, sotto la direzione di Francesco Talenti, costruiva l'arco superiore di questa porta. Disgraziatamente i lavori restarono interrotti; e la porta non ricevette mai il tabernacolo che doveva sormontarla.

Le porte laterali, al contrario, furono eseguite intieramente, ed è ben là una delle opere più deliziose che ci ha lasciato l'arte fiorentina. Con lo stesso spirito fine e delicato furono fatte le più antiche finestre del Duomo; anche la porta laterale del Duomo, presso il campanile, si avvicina a questa forma; ma essa è, senza dubbio, un po' posteriore, e lo stile ne è meno distinto.

La caratteristica della nostra porta è il suo coronamento che comprende un arco sormontato da una linea orizzontale sulla quale si eleva un frontone. Questa idea di sormontare di un frontone un arco acuto è assai singolare. È l'associazione di due forme differenti destinate allo stesso scopo. Questa forma non si trova che molto raramente: essa non esiste che a Roma ed a Firenze, ed apparisce precisamente nel momento in cui vengono ad incontrarsi le influenze gotiche e le classiche. È una singolare associazione di forme nemiche che cercano di vivere in buona armonia prima di distruggersi, che si associano allorchè gli architetti esitano sul partito che essi devono prendere, tentando di adottare le nuove forme, senza rinunciare assolutamente alle forme tradizionali alle quali essi sono abituati.

È un'idea che s'incontra al principio dell'arte gotica. Si vede a Roma nel ciborio di San Paolo del 1285 e nel ciborio di Santa Cecilia del 1293.

L'analogia che esiste fra questi due cibori e le porte minori di Firenze, ci può far domandare se Francesco Talenti costruendo queste non si sia ispirato da un antico disegno di Arnolfo. E questa ipotesi avrebbe un valore reale agli occhi di coloro che ammirano Arnolfo come autore dei due cibori di Roma.<sup>1</sup>

Un dettaglio da chiamare in aiuto per attribuire a un maestro più antico di Francesco Talenti il disegno di queste porte minori, è la piccola cortina posta sul fregio della porta, motivo del tutto anormale, e che non è che un ricordo delle forme adottate nei monumenti funerari del secolo XIII dai Cosmati e dagli scultori pisani.

Ad ogni modo, questa forma ebbe un gran successo in Toscana verso la metà del secolo XIV. Noi la troviamo copiata fedelissimamente nella cattedra di San Tommaso di Aquino, dipinta nel cappellone degli Spagnuoli (verso il 1355). Noi vediamo mantenuto in questa cattedra un bellissimo dettaglio delle porte del Duomo: la rottura del frontone per ricevere un piccolo tabernacolo. La stessa rottura si vede nelle antiche porte e finestre delle facciate laterali del Duomo. Ma ivi l'architetto si mostra più progredito nella conoscenza dello stile gotico; egli sopprime l'orizzontale che separava l'arco dal frontone e dà a questo frontone delle forme più slanciate. Come analoghe a queste porte noi possiamo ancora citare il tabernacolo dell'Orcagna e due belle porte a Pistoia: quella di San Paolo e quella del Battistero.<sup>2</sup>

La seconda parte da osservare nella facciata del Talenti sono i contrafforti. È verosimile che essi non esistessero nella facciata di Arnolfo. Infatti col debole aggetto delle porte sarebbe stato urtante l'introdurre questa sporgenza dei contrafforti. Nel sistema del Talenti quest'aggiunta non è di un effetto molto felice, ma essa diventa possibile in ragione dell'aggetto dato alle porte.

Nella facciata di Modena è stata adottata una tale combinazione; e si può vedere quale

<sup>1</sup> Questa opinione è stata accettata generalmente fino ai nostri giorni sotto la fede della tradizione e in virtù della firma di *Arnolfus* che porta il ciborio di San Paolo e quello di Santa Cecilia (la iscrizione in questa chiesa è stata purtroppo di nuovo sepolta).

<sup>2</sup> A mio avviso i timpani scolpiti delle porte minori

della cattedrale di Firenze, come quello della porta maggiore, non erano della metà del secolo XIV. Io penso che essi furono aggiunti alla fine del secolo XIV allorchè la decorazione a grandi figure scolpite prevalse nell'ornamentazione della facciata, e si sostituì alla decorazione policroma adottata fino allora.



effetto male indovinato producano i pilastri aggiunti nel secolo XIV a una facciata costruita delicatamente nello stesso spirito di quella di Arnolfo. A Modena, come a Firenze, queste masse nuocciono all'armonia della facciata e schiacciano le porte che stanno dappresso.

È probabile che Francesco Talenti, adottando questi contrafforti, avesse il progetto di sormontare la sua facciata con un coronamento tricuspidale. Questi contrafforti, se non sono una prova assoluta di questa intenzione, ne sono almeno una prova probabile. L'affresco del Cappellone degli Spagnuoli, fatto dopo il 1355, ci mostra la Cattedrale di Firenze terminata da una facciata tricuspidale. Se questo affresco non riproduce il progetto di Francesco Talenti,



Domenico di Francesco detto Michelino: Dante e il suo poema  
Firenze, Cattedrale - (Fotografia Alinari)

si deve ammettere almeno che esso riproduce le idee degli architetti di quel tempo. Nel 1350, allorchè la facciata di Orvieto è terminata, è difficile supporre che un architetto toscano pensi ad un altro coronamento per una Cattedrale.

Relativamente alla decorazione della sua facciata, io penso che il Talenti non avesse in progetto di adottare dei grandi rilievi scolpiti. Dallo stile delle porte, dallo stile delle facciate laterali si vede che esso aveva adottato un sistema derivato da quello di Arnolfo; non in mosaico minuto del tipo romano dei Cosmati, ma con una decorazione più larga, alla moda dei mosaici fiorentini, secondo il sistema di Giotto nel campanile.

Nella facciata di Firenze bisogna attribuire all'epoca del Talenti non soltanto le tre porte, ma anche le parti che stanno vicino alle porte minori, cioè le finte finestre dei pilastri ed i bei tabernacoli che accompagnano la sommità delle porte.

Vediamo adesso come questa facciata fu continuata in seguito.

Un quarto di secolo dopo i primi lavori del Talenti ebbe luogo una grande modificazione nelle idee degli architetti, che diventarono sempre più gotici, allontanandosi dalle idee di Arnolfo continuate dal Talenti.

Alle decorazioni piatte in mosaico essi presero a sostituire i rilievi scolpiti. E così la nostra facciata prende un nuovo aspetto, caratterizzato dall'abbondanza delle statue.

Questo sistema non era stato previsto dal Talenti, certamente. Per convincersene basta osservare che le nuove statue sono in una scala differentissima da quella delle figure scolpite sugli stipiti della porta maggiore e del gruppo che è posto nel tabernacolo ai lati della porta minore di destra.

Si può dire che questa nuova decorazione comincia verso il 1380. Piero di Giovanni Tedesco sembra esserne stato il principale autore.<sup>1</sup>

Nel progetto del Talenti le parti della facciata che accompagnano la porta maggiore dovevano essere lisce come le parti accompagnanti le porte minori. Le quattro grandi nicchie nelle quali sono disposte le statue degli Evangelisti fatte da Niccolò d'Arezzo, Nanni di Banco, Donatello, Ciuffagni, devono essere del tempo nel quale fu fatta l'ordinazione di queste statue, cioè dei primi anni del secolo XV. Abbiamo qui una straordinaria novità non solo nella facciata, ma, si può dire, nel Duomo intiero, dove non vediamo in nessuna parte delle nicchie per statue. Esse sono in disaccordo profondo con lo stile del Duomo, come lo saranno più tardi le nicchie delle tribunette del Brunelleschi. Solo il secolo XV ha potuto concepire questo cambiamento. Nel secolo XIV, soprattutto negli ultimi anni, troviamo nel Duomo delle statue, ma esse sono poste esternamente alle facciate, talvolta sotto dei tabernacoli, ma mai il muro del Duomo è intagliato.

Arriviamo così alla parte che m'interessa più particolarmente in questo studio, agli ultimi lavori fatti a questa facciata, lavori che appartengono non più allo stile basilicale del 1300, non più allo stile intermediario di Francesco Talenti del 1355, non più allo stile gotico degli ultimi anni del secolo XIV, ma allo stile della rinascenza, dal principio del secolo XV. È la parte superiore della facciata, quella che sovrasta le grandi nicchie contenenti le statue dei quattro Evangelisti. Noi troviamo qui delle colonne sporgenti, più alte dei pilastri scanalati,<sup>2</sup> e fra questi due piani una vera trabeazione, con architrave, fregio e cornice.

Noi dunque troviamo qui, già pienamente formati, tutti gli elementi dello stile del Brunelleschi; noi troviamo non solo la colonna, il pilastro scanalato, la trabeazione, ma anche le due modanature decorative, che egli ha quasi esclusivamente adoperato, le gocce e gli ovuli.

Il disegno che ci ha conservato il ricordo di questa facciata è di una tale precisione, è stato fatto da un architetto così esperto che noi vi troviamo segnati tutti i dettagli che possono interessarci. È così che vi si può vedere non solo il dettaglio delle gocce e degli ovuli, ma anche un altro dettaglio più speciale e non meno interessante, il numero delle scanalature dei pilastri. I pilastri hanno tre scanalature. Io avevo sempre supposto che si era cominciato con questa forma semplice che si trova in molti monumenti di quest'epoca, e specialmente nel Tabernacolo del Cambio del Ghiberti fatto nel 1422, ed io ero assai sorpreso di vedere Brunelleschi, al principio della costruzione dell'Ospedale degli Innocenti, poco dopo il 1420, impiegare dei pilastri a sei scanalature. Mi sembrava che vi dovesse essere in qualche parte una forma precedente a questi pilastri del Brunelleschi. Ora, qui appunto,

<sup>1</sup> Bisogna osservare che la maggior parte di queste statue non sono al loro posto primitivo. Alcune sono state spostate, altre erano restate nei laboratori. Le statue erano comandate e talvolta terminate prima dell'architettura destinate a riceverle. Nel 1437 molte statue erano ancora a terra. Luca della Robbia fu in-

caricato di pulirle e di metterle nella facciata.

<sup>2</sup> È interessante considerare come uno di questi pilastri viene a raccordarsi malamente al piccolo tabernacolo che accompagna le parti superiori della porta minore di sinistra.



la lacuna è colmata. Noi abbiamo l'embrione dei pilastri dell'Ospedale degl'Innocenti, come noi abbiamo l'embrione della trabeazione della sagrestia di San Lorenzo.

Noi abbiamo qui la vera origine dello stile della rinascenza, il più antico monumento che ci sia noto. Si può affermare che queste parti sono anteriori al 1420, poichè noi sappiamo che in questo tempo s'interruppero definitivamente i lavori della facciata. Sembra, d'altra parte, che noi siamo in un tempo posteriore al 1410, poichè in questo momento si lavora alla porta laterale detta della Mandorla, e non vi si trova ancora traccia del nuovo stile.

Un documento <sup>1</sup> può servirci altresì a giustificare le date che noi proponiamo, ed è la ordinazione di marmi fatta nel 1412 per i due oculi della facciata. È in ciò la testimonianza che in questo momento si fanno dei lavori alla parte superiore della facciata, precisamente alla parte che c'interessa.

Possiamo domandarci quale è l'autore di questa parte. Sarebbe il Brunelleschi stesso? Non sarebbe impossibile, poichè noi lo vediamo lavorare alla Cattedrale anteriormente al 1420; ma i documenti sembrano limitare il suo intervento alla costruzione della cupola. Dobbiamo pensare al Ghiberti, che fu col Brunelleschi uno dei creatori del nuovo stile, e il cui nome si trova associato a quello del Brunelleschi dal 1406 fra i consiglieri dell'opera? O dobbiamo pensare a dei maestri più anziani di questi, a Niccolò d'Arezzo, a Giovanni d'Ambrogio, ad Antonio di Banco, che furono gli architetti in capo della Cattedrale nella seconda decade del secolo?

Bisogna contentarci di porre la questione senza poterla risolvere.

\* \* \*

È il momento di far notare quanto tutte queste trasformazioni successive apportate alla facciata hanno formato un'opera disparata. Le tre porte, col loro stile così fine, così delicato, sono perdute in mezzo a questa massa di statue e di contrafforti. Lo stile gotico della fine del secolo XIV ha snaturato l'opera di Arnolfo e del Talenti. Ma alla loro volta, gli architetti della rinascenza, prendevano a sfigurare l'opera gotica e a renderne impossibile il compimento. La loro più grande modificazione è stata d'incavare contrafforti, d'indebolirli trasformandoli in nicchie destinate a ricevere delle statue; di modo che tutto il coronamento voluminoso dell'edificio, tutto lo sviluppo tricuspidale, che esige dei robusti sostegni, diventava ormai impossibile.

Lo stile nuovo della rinascenza era così differente dallo stile gotico nel quale questa facciata era stata costruita, che sembrava impossibile che i lavori potessero proseguire.

Gli architetti se ne sono ben resi conto dopo aver eseguito gli ultimi lavori di cui noi abbiamo parlato. Essi riconobbero che non potevano più trovare una soluzione soddisfacente, che essi non potevano più fare una facciata secondo il loro gusto, cioè secondo lo stile della rinascenza, prendendo come punto di partenza le antiche parti gotiche. Non vi era più che una soluzione possibile, distruggere tutto quello che era stato fatto e ricostruire su dei nuovi piani.

E si fece così. Io non dirò di tutti i progetti che si concepirono per questa facciata; basta ricordare che noi possediamo numerosi progetti antichi, ma che nulla fu eseguito, e che la facciata distrutta nel 1588 restò spogliata fino ai nostri giorni, fino al momento in cui il De Fabris, col concorso degli artisti di Firenze, eseguì la facciata che noi ammiriamo.

Io sarei condotto troppo lontano e troppo fuori dal mio argomento, se dovessi apprezzare questa facciata e trattare specialmente la grave questione che ha tanto diviso gli spiriti: quella cioè di sapere se la facciata doveva essere o no tricuspidale. Quello che si può tentare di dire è che il problema era di una straordinaria difficoltà e, per così dire, insolubile. La

---

<sup>1</sup> GUASTI, *Santa Maria del Fiore*, n. 313.

Cattedrale, infatti, non aveva cessato di subire delle profonde modificazioni, e portava l'impronta degli stili più diversi, dal piano basilicale di Arnolfo fino alle forme dell'arte gotica e a quelle della rinascenza. Brunelleschi, in ultimo luogo, ponendo sulla navata centrale una cornice della rinascenza, aveva modificato il monumento in maniera da rendere per così dire impossibile la creazione di una facciata logica.

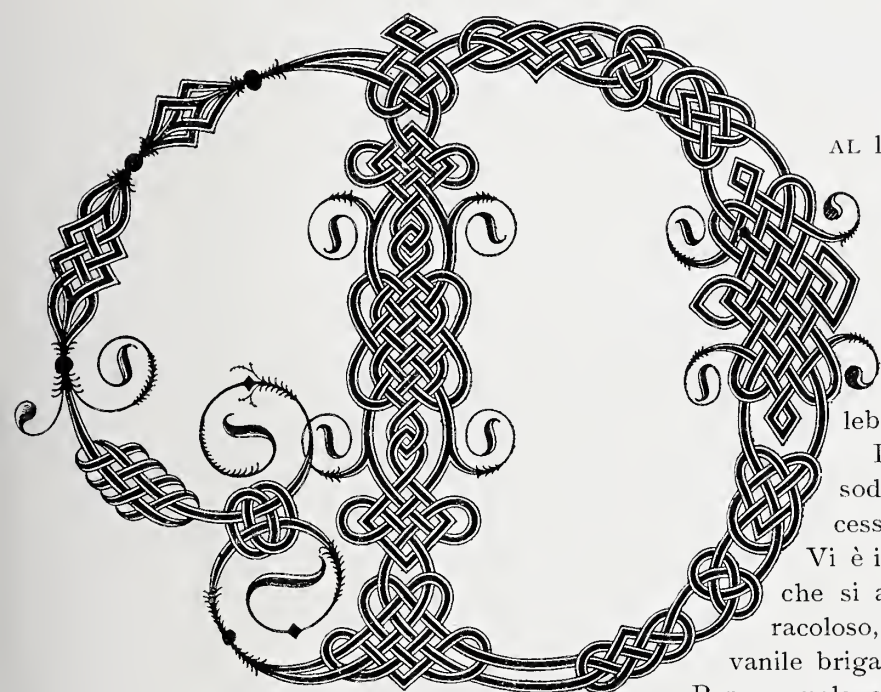
Qualunque imperfezione presenti l'opera del De Fabris, ralleghiamoci di vederla così bella. Essa è la testimonianza ammirevole del culto dei fiorentini per i loro monumenti e dell'alto valore dei loro artisti, i quali, costruendo e decorando un tal monumento, hanno fatto ciò che nessun'altra scuola al mondo avrebbe potuto far meglio, ed hanno dimostrato che essi non erano indegni di succedere ai loro grandi maestri del passato.

MARCEL REYMOND.



# GLI AFFRESCHI DEL CASTELLO DI MANTA

## NEL SALUZZESE



AL lato delle finestre e quindi in una relativa penombra, fu affrescata rimpetto alle figure delle dame e dei cavalieri la rappresentanza che completa la decorazione pittorica della sala di Manta con una certa opportunità. Il soggetto è infatti un po' ardito: si tratta della celebre Fontaine de Jouvence.

La intera scena è divisa in tre episodi speciali che rendono i tre successivi momenti di un medesimo fatto.

Vi è il triste corteo dei vecchi acciaccati che si avviano alla fontana, il bagno miracoloso, e infine il ritorno della lieta e giovanile brigata.

Per un malaugurato restauro del muro il primo di questi episodi è guasto in gran parte. Lo storico Muletti, che vide la sala in condizioni migliori, parla di « molti vecchi, re, prelati, monaci ed altri di ambi i sessi che si incamminano chi a piedi, chi a cavallo e chi su carri verso il mirabile fonte ». <sup>1</sup> Del grandioso corteo resta adesso ben poca cosa, solo un curioso veicolo a quattro ruote che esce da una boscaglia, tirato da due cavalli posti in fila. Ha una copertura a botte che lascia uno spazio semi-sferico aperto dinanzi, ove stanno affacciati gli ansiosi pellegrini. Vedesi un re incoronato dalla lunga e candida barba; accanto gli sta la consorte con le mani giunte in atto di fervida preghiera, più indietro cortigiani del seguito. Il postiglione, una specie di gnomo dalla strana figura, accoccolato sulla sella del primo cavallo, frusta con ogni possa i disgraziati animali. Intanto più sotto avviene una comica scenetta: si tratta di un povero vecchio che entro un carretto si fa condurre alla fonte miracolosa. Il servo, che non condivide le sue ansie, si è fermato e assetato tracanna una bottiglia, ma a questa vista lo sdegnato padrone ritrova l'antica energia e minaccia il traditore col bastone. Dalla bocca semi-aperta sembrano uscire le parole che vediamo scritte sopra al suo capo:

*setu . nelaises . labotegla*  
*jete . dunray . desus . loregla.*

<sup>1</sup> MULETTI, op. cit., IV, pag. 369.

Un secondo vegliardo corre in aiuto del primo, ma il mariuolo non cede e in altri versi chiarisce le sue intenzioni:

*Ia . nesera . de . ma . bocha . ostea  
Sisera . ma . goria . bien . arossea.*

Pertanto, malgrado questi inevitabili incidenti di viaggio molti sono già giunti alla mèta, alla preziosa fontana. Sorge essa in mezzo a un prato fiorito ed è di forma poligonale: nel centro si erge un piedistallo che regge una seconda tazza polilobata, in alto limitata da un gotico baldacchino, tutto a pilastri e pinnacoli. Sulla sommità è il Dio tutelare del luogo, Amore alato, in atto di scagliare le sue frecce. Presso al fonte ferve il movimento e la vita. A sinistra i nuovi arrivati si affrettano a deporre le vesti: chi si toglie le scarpe, chi le calze, una donna fa scorrere dalla testa la veste; un vecchio depone il manto mentre la consorte già si avvia al bacino. E i poveretti si aiutano fra loro: vedasi, ad esempio, la vecchia ignuda che fa col dorso sgabello a un infelice. Ma eccoli tutti nelle acque, felici, trasfigurati. La triste vecchiezza è sparita e con essa ogni guaio: tornano gli anni felici e i palpiti dell'amore. Stretti abbracci e lunghi baci appassionati sono le prime manifestazioni della vita rinnovellata.

Ma conviene far ritorno alle proprie case: già i destrieri attendono impazienti che i cavalieri e le dame rivestano i ricchi indumenti e saltino in sella.

La cavalcata di ritorno è una viva ed efficace pittura della vita feudale e delle sue raffinate eleganze. Sui cavalli riccamente bardati siedono coppie felici che si baciano con voluttà, sfilano le gentildonne e i cavalieri, mentre i cani rincorrono la selvaggina e il falconiere è pronto a lanciare i falconi. Poco lontano dal corteo, un armigero cerca di trarre nella boscaglia una giovine donna, la quale resiste alle cupide brame, e gli dice:

*sidancun . fusiens . troues  
nous . seriens . deshonoies.*

Ma il giovine, che non ha simili scrupoli, ribatte:

*dedans . cest . boys . vous . faut . venir :  
pour . nostres . amours . nius . acuplir.*

Come finirà la contesa è facile prevederlo. E chi oserebbe condannarli? Non è questo il giorno sacro alla gioventù ed all'amore? Gli araldi che precedono il corteo lo proclamano a suono di tromba!

Il soggetto è dunque un po' ardito, non lo neghiamo, e la scena è stata giustamente dipinta come un misto di serio e di grottesco, di goffo e di naturale, d'ingenuo e di lubrico, tale da produrre le più svariate impressioni in chi la riguarda.<sup>1</sup> I più l'hanno giudicata severamente. Il Muletti,<sup>2</sup> ad esempio, non sa capacitarsi « come Valerano e gli antichi feudatari di Manta potessero condurre nella descritta sala le loro damigelle! ». Un altro storico<sup>3</sup> aggiunge che tale scena « non è il migliore argomento in favore della verecondia marchionale ». Ci sembra vana critica questa. Non bisogna giudicare alla stregua dei propri tempi le manifestazioni di altre civiltà più remote. Invece di scandalizzarci e gridare al peccato dobbiamo considerare questi come documenti preziosi. Essi ci mostrano come l'arte del secolo XIV non si sia limitata a rappresentare idealità religiose, ma, amante della vita, ne abbia talora magnificata tutta la giocondità.

L'anonimo frescante di Manta attinse nel figurare l'episodio della meravigliosa Fontana

<sup>1</sup> FRIZZI, op. cit., pag. 293.

<sup>2</sup> MULETTI, op. cit., IV, pag. 369.

<sup>3</sup> C. G., *Saluzzo e i suoi Marchesi*, Saluzzo, 1854, pag. 122.



a un motivo leggendario antichissimo. Già Pausania<sup>1</sup> narra di una fontana nella quale Giunone soleva bagnarsi per conservare intatto il corpo divino e apparir bella allo sposo. Secondo altri autori Juventa era una ninfa che Giove cambiò in fontana dandone all'acqua virtù di ringiovanire.<sup>2</sup> Nel medioevo, specialmente negli antichi romanzi cavallereschi, la favola subì modificazioni non lievi. Alla virtù di ringiovanire si aggiunse quella di render la vita addirittura, e accanto alla *Fontaine de Jouvence* prese posto la *Fontaine de Vie*. Talora per rendere più straordinario il racconto si accrebbe il numero delle miracolose sorgenti di acque, le quali, ad esempio, sono tre e fornite di diverse virtù in un episodio della leg-



Sala della Manta. La fontana di Gioventù  
(Fotografia Berardo)

genda di Alessandro che per brevità omettiamo di esporre, rimandando alla dotta opera del Mayer.<sup>3</sup>

Menzione della nostra Fontana si fa pure nella *Lettre du prêtre Jean*,<sup>4</sup> della seconda metà del secolo XII, e nella *Guerra troiana*<sup>5</sup> di Konrads von Würzburg, ove Medea ne va alla ricerca. La ricordano anche Ogier le Danois e Huon de Bordeaux il quale la pone nel

<sup>1</sup> PAUSANIA, II, 38.2.

<sup>2</sup> LEROUX, *Grand Dictionn. Univ. du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1873, t. IX, pag. 1056.

<sup>3</sup> MEYER, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen âge*, Paris, 1886, II, pag. 174 e seguenti.

<sup>4</sup> ZARNCKE, *Der Priester Johannes dans les Mém. de l'Acad. de Saxe, classe de philologie et d'histoire*, vol. VII, 878; cfr. MEYER, op. cit., II, pag. 184.

<sup>5</sup> GRIMM, *Kinder und Hausmärchen*, Göttingen, 1856, III, pag. 176 e seg.

giardino dell'emiro Gandise e le dà la virtù di rendere la giovinezza ai vecchi, il vigore ai malati e persino la virginità alle donne già madri:

*Li riusians vient del flun de paradis,  
Dex ne fist feme tant ait fait ses delis,  
Que, s'ele boit de l'aige .j seul petit,  
Ne soit pucele comme au jour ke nasqui.<sup>1</sup>*

Fra le raccolte di storie fatte ad uso dei predicatori, I. Crane ha ritrovato una leggenda che rientra in questo stesso ciclo. È contenuta nella *Scala Cœli* di Joannes Cobius, domenicano che fiorì nella prima metà del secolo XIV,<sup>2</sup> e narra di un Re il quale affetto da inesorabile malattia solo può sperare nelle salutifere acque quasi inaccessibili ai mortali. Ma



Sala della Manta. La fontana di Gioventù  
(Fotografia Berardo)

il minore dei suoi figli vince ogni ostacolo e oltre l'acqua miracolosa che gli frutta il reame paterno, trova una bellissima fanciulla che gli concede la mano.

A questa leggenda, accolta con poche varianti nelle *Hausmärchen* del Grimm, possono essere ravvicinati parecchi altri racconti che aggiungono o tolgono qualche episodio al nucleo fondamentale ma senza alterarlo sostanzialmente.<sup>3</sup>

Del resto poco hanno a che fare queste tradizioni popolari cogli affreschi di Manta. Essi in nessun modo sono a quelle subordinati. Solo la propria fantasia fu di norma all'artista. Ebbe egli qualche modello dinanzi? Niente si oppone a crederlo, benchè non si possa recisamente affermare. Certo si è che nelle tappezzerie tanto care alla società aulica

<sup>1</sup> ED. GUESSARD, pag. 165-6; cfr MEJER, op. cit., *Folk-Tales*, pag. 203 e seg. pag. 184.

<sup>3</sup> GRIMM, op. cit., pag. 176 e seg.

<sup>2</sup> *Germania*, anno 1885; CRANE, *Two Mediaeval*



del XIV, specialmente in Francia, fu questo uno dei soggetti alla moda; e ne fa fede la frequente menzione che se ne fa negli inventari e nei libri di conti dei signori feudali.

Fra i tappeti di Carlo V si ricorda *une autre petit tapis à ymages de la Fontaine de Jouvent*.<sup>1</sup> Nella sala del castello di Valenciennes alla fine del secolo XIV Loys, le pointre, dipinge la medesima scena.<sup>2</sup> Nel 1393 Jacques Dourdin eseguisce un tappeto pel Duca d'Orleans con la miracolosa fontana.<sup>3</sup> Nel 1389 Jean de Jandogue, abile restauratore, il cui nome appare spesso nei libri di conti del regno di Carlo VI, è incaricato di riparare un tappeto che reca lo stesso soggetto.<sup>4</sup> Ma la *Fontaine de Jouvence* non figura solo in pitture e in tappezzerie. La troviamo anche in oggetti d'avorio, ad esempio in un dittico pubblicato da Gori<sup>5</sup> e in uno che ricorda il Molinier.<sup>6</sup>

Quanto alla miniatura, interessante è la fontana rappresentata in un libretto d'astrologia



Sala della Manta. La fontana di Gioventù (dettaglio)  
(Fotografia Berardo)

della Biblioteca di Modena.<sup>7</sup> In mezzo a un prato è un bacino marmoreo ove giovani di ambo i sessi, ignudi, conversano amorosamente. Più lungi due innamorati si baciano, mentre altri sono intenti a suonare strumenti. A destra una tavola imbandita attende l'allegre brigata richiamando a più innocenti piaceri.

Anche nelle ceramiche non è raro trovar rappresentata la nostra fontana; e ricordo di

<sup>1</sup> SCHLOSSER, op. cit., v. *Appendice*.

<sup>2</sup> IDEM.

<sup>3</sup> GUIFFREY, *Histoire de la Tapisserie*, cit., pag. 18.

<sup>4</sup> IDEM, pag. 22.

<sup>5</sup> *Thesaurus Veterum Diptychorum*, I, pag. 85.

<sup>6</sup> Catalogue des ivoires du Louvre, n. 108; confronta MOLINIER, *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie*, t. I. *Les Ivoires*, pag. 196, nota 7<sup>a</sup>.

<sup>7</sup> Codice L. 209 [a. X. 2, 14].

averla vista in un piatto del Museo Civico di Bologna, e in una bella coppa di vetro, degno ornamento del Museo Correr.

Ma non è mio compito seguire lo svolgimento iconografico di questo leggendario soggetto, nè enumerarne tutte le varie figurazioni. Le nostre saltuarie notizie miravan solo a stabilire l'antichità della leggenda e la sua diffusione durante l'età media. Rientra essa nel ciclo di quei racconti fantastici ne' quali vengono attribuite proprietà peculiari maravigliose a vari elementi del regno naturale, acque, minerali, piante che sieno. Talora, come abbiamo visto, la leggenda si è abbellita e altre tradizioni si sono ad essa accoppiate. Non deve far meraviglia il favore di cui essa godette. In quella società feudale del secolo XIV, in cui forza e gioventù era massima cosa, dovette la leggendaria Fontana esser con compiacenza sognata da quanti erano sull'ocaso della vita!

\* \* \*

E veniamo ora allo stile di questi affreschi e al rango che loro compete nella storia dell'arte. Le impressioni e i giudizi che di conseguenza derivano, possono essere i più diversi a seconda del punto di vista da cui le pitture vengono considerate. Non dobbiamo certo ricercarvi immensi pregi di tecnica. Chi si ponesse ad analizzare minutamente figura per figura, a seguire l'andamento di ogni linea, a considerare ogni scorcio troverebbe certo più difetti che pregi. Difetti a iosa vi trova, ad esempio, un anonimo storico<sup>1</sup> al quale sembra strano « che mentre si curavano le teste nel resto si badasse al solo profilo e poi ancora colla mancanza di chiaroscuro si spropositasse nelle proporzioni ». Anche il Muletti<sup>2</sup> le giudica, con soverchio disprezzo, « pitture non eccellenti o forse neanche mediocri » ma solo di un certo interesse riguardo al luogo o al tempo in cui furono dipinte. Osserviamole adesso più da vicino. Alcuni dei personaggi, specialmente i virili, posano malamente per terra. Gli animali sono fatti di maniera, senza studio alcuno del vero: nella scena del corteo, ad esempio, vi è un cavallo dal collo enorme, taurino, ed un altro che ha la testa molto somigliante a quella del cammello. Molte delle figure ignude che si bagnano nella fontana sono piccole di soverchio, angolose, contorte. Questa della fontana è la scena più tirata via: pochi segni bastano al pittore per indicare l'insieme di una figura e entro il semplice contorno distende il colore con monotonia, senza le dovute gradazioni di tinte. Mancano infatti a queste figure muscoli ed ossa, le braccia sono troppo sottili, come steccoli, le dita delle mani prive di falangi, quelle dei piedi uguali, a guisa di denti di rastrello.

Ma se l'artista è manchevole nel rendere il nudo, altrettanto non si può dire delle figure nobilmente drappeggiate dei cavalieri e delle dame. Che anzi talora raggiunge sorprendenti effetti di colorito, amalgamando bene l'oro e l'argento colle tinte del fondo. Alla eleganza del costume fa poi riscontro, specialmente nelle figure muliebri, la sveltezza del personale e la preziosità delle acconciature del capo.

Riassumendo, abbiamo qui a che fare con un maestro che non ricerca grandi finezze sia di disegno, sia di colorito, ma che sa, al caso, raggiungerle. Ciò prova la bella figura di Ettore, la quale essendo il ritratto del committente Valerano, meritava una cura particolare. A questo si aggiunga un temperamento vivace d'artista e pregi d'inventiva. Si guardi la serie dei prodi, non stecchiti, a guisa di mummie ma in atto di camminare e prender parte a qualche azione. Graziosissime le scenette di genere incorporate nella scena principale, e ciò già notammo a proposito del vecchio che bastona il servo e dell'armigero che cerca trarre nel bosco la fantesca ritrosa. Il nostro pittore possiede poi qualità decorative di prim'ordine e a meraviglia riesce a dipingere la società aulica del suo tempo. Dinanzi alla cavalcata dei personaggi ringiovaniti, il nostro pensiero, certo con volo troppo ardito,

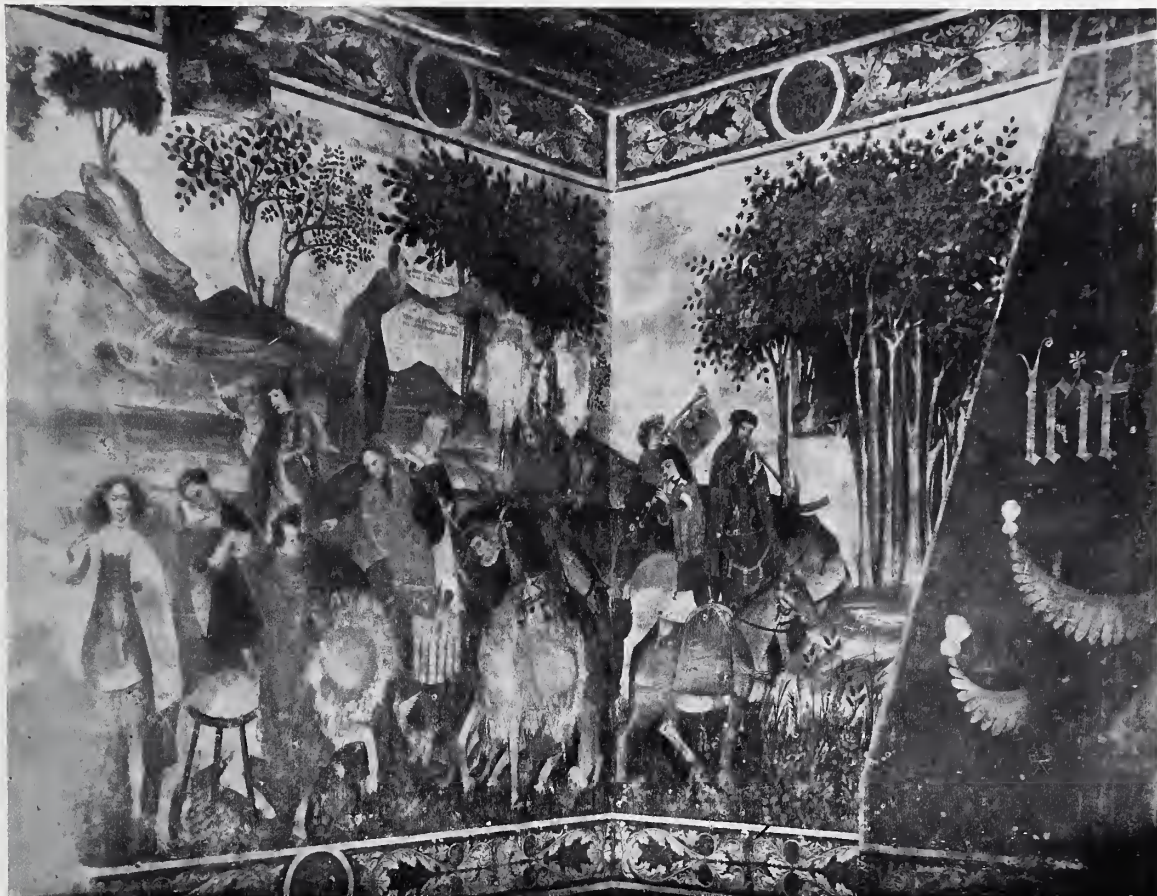
<sup>1</sup> C. G., *Saluzzo e i suoi marchesi*, già cit. pag. 122.

<sup>2</sup> MULETTI, IV, 369.



è corso alla meravigliosa pagina del Breviario Grimani rappresentante la Festa dell'albero di maggio con cavalieri e dame, quanto ai costumi, molto vicini ai nostri.

Pertanto a quale scuola appartiene questo maestro che pur si distingue per così spiccate caratteristiche d'arte? Ragioni di genere disparato ci fanno giungere a una medesima conclusione, che cioè abbiamo a che fare con un'opera tutta ispirata all'arte francese. Non deve questo parere strano. Alle relazioni strettissime fra la Francia e il Piemonte durante il XIV secolo, tanto son note, basta qui solo accennare. Furono legami non solo d'indole politica, ma anche letteraria ed artistica. La cultura francese infatti per mille vie era pene-



Sala della Manta. Il corteo dei cavalieri  
(Fotografia Berardo)

trata fra noi, sin da quando si prestò orecchio benevolo ai trovatori di Provenza e si applaudì alle gesta cavalleresche dei paladini d'oltralpe.

Fra i vari Stati del Piemonte, il marchesato di Saluzzo ebbe legami anche più stretti con la potente vicina, alla quale chiese spesso protezione ed aiuto contro le cupide brame dei principi di Savoia. Tomaso III nello *Chevalier* si compiace d'informare il lettore come fosse avo suo il famoso Olivier, l'amico di Roland e l'avversario temuto di Fierebras.<sup>1</sup> Figlio di una principessa della casa di Ginevra, ebbe Tomaso una educazione tutta francese e lunghe e frequenti furono le sue dimore oltralpe. Nella Corte raffinata di Carlo VI egli trovò in realtà quel mondo cavalleresco che l'ardente immaginativa, sin dalla puerizia, aveva sognato: « Et voirement nous avons trouvé en France plus doulces gens et plus abilez et courtoys et plainz de toutes doulçours et jolivetez que en autres terrez. »<sup>2</sup> Le aventure

<sup>1</sup> JORGA, op. cit., pag. 41.

<sup>2</sup> Id., pag. 64.



d'amore, i fatti romanzeschi mai eran stati in maggior onore. Dopo la politica prudente e senz'anima di Filippo il Bello e di Carlo V, torna l'entusiasmo per quegli ideali di fortezza e di cortesia che sembravano tramontati. Arturo, Carlomagno, Olivieri, Palamede, Lancillotto,



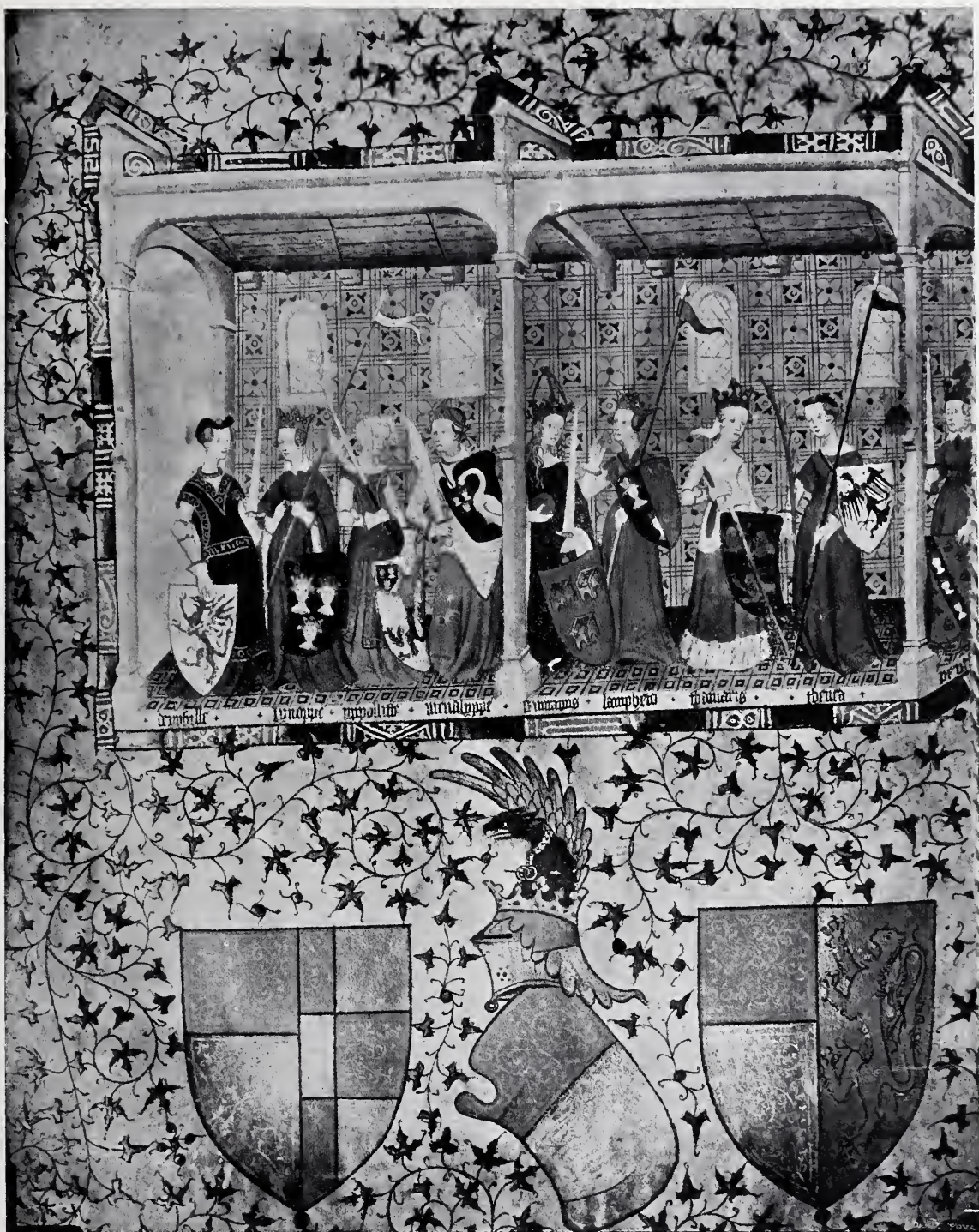
Biblioteca Nazionale di Parigi. Codice 12559 f. Fr.

sono i grandi la cui immagine sta sempre dinanzi. « Il semble, nota giustamente l'Yorga,<sup>1</sup> que le moyen-âge mourant rassemble tout son éclat, ses plus riches couleurs, dans cette époque de transition, si féconde, en contrastes ».

<sup>1</sup> Id., pag. 87.



Al pari della letteratura, anche l'arte alla Corte di Carlo VI ebbe singolare splendore, e nelle sue molteplici manifestazioni rispecchiò a maraviglia il mondo feudale e tutte le sue infinite idealità. Accanto alla corte reale, come satelliti intorno al sole, ve ne furono altre



Biblioteca Nazionale di Parigi. Codice 12559 f. Fr.

assai ove non fu minore il lusso e l'amore per le cose belle. Basti qui ricordare i duchi Lodovico d'Angiò, Giovanni di Berry e Filippo l'ardito di Borgogna, zii del re, i quali dettero all'arte aulica uno straordinario sviluppo.<sup>1</sup> Il duca di Berry tutti lo conoscono pel

<sup>1</sup> Von SCHLOSSER, op. cit., pag. 22.



raffinato ch'egli era, collezionista appassionato di libri e di oggetti di ogni sorta che per primo considerò e seppe valutare pel loro intrinseco pregio. Il fratel suo Filippo l'ardito fece del suo ducato di Borgogna un centro famoso pel lusso e pel fasto e offerse all'arte delle Fiandre, che tanto influsso doveva avere su quella di Francia, la più degna ospitalità. In questo ambiente visse a lungo, come abbiám detto, il marchese Tomaso di Saluzzo. Piena la mente di tradizioni e leggende cavalleresche, certo si compiacque di veder riprodotte le scene più vivaci e caratteristiche di questi romanzi, che formavano la delizia di ogni raffinato cavaliere, sulle pareti affrescate o sui serici drappi. Dinanzi a quelle lussuose decorazioni vagheggiò egli qualche cosa di simile per le mura disadorne dei suoi castelli marchionali? Niente più di questo è possibile. Certo si è che la vita del mondo feudale coi suoi entusiasmi e con le sue follie dovette far gran presa sull'animo suo, e quivi alla corte di Carlo VI, forse tra il 1403 e il 1404, nonostante autorevoli opinioni contrarie, noi crediamo concepisse e conducesse a termine il romanzo che tutte quelle idealità doveva riassumere.<sup>1</sup> Questo romanzo, il *Chevalier Errant*, era giunto a noi in due manoscritti, uno posseduto e morto poco fa nel deplorabile incendio di Torino (L. V. 6), l'altro degno ornamento della Nazionale di Parigi (n. 12559 f. fr.).

Il manoscritto di Torino era senza dubbio quello che trovavasi durante il XV secolo nel castello del conte di Savoia, ricordato in un inventario come « ung gros livre en parchemin, escript à la main en françois, et nommé le Chevalier errant, historié et illuminé d'or et d'azur ». Conteneva 24 miniature, quasi tutte ornamentali e non di gran pregio. L'altro manoscritto, quello di Parigi, pure membranaceo, è invece riccamente e copiosamente miniato. Attirano in special modo la nostra attenzione le due grandi e belle miniature al *retto* e al *verso* della c. 125, ove vedonsi i Neuf Preusc con le loro compagne.

L'insieme della composizione offre analogia strettissima con le pitture del castello di Manta. L'artista ha voluto però che tutti i personaggi figurassero nella stessa pagina e quindi li ha posti molto vicini gli uni agli altri, come in rassegna, sotto gli archi di un porticato. Le riproduzioni che offriamo dispensano da una minuta descrizione e mettono in grado di fare gli opportuni confronti stilistici e iconografici. Le figure più vicine fra loro sono i due Carlomagni, i due Goffredi di Buglione e il Giulio Cesare del codice con l'Alessandro Magno dell'affresco. Si noti inoltre la grande affinità che v'è nell'armatura inferiore dei due gruppi di cavalieri come pure nelle imprese dei rispettivi stemmi.

Le figure delle dame non sono, sotto quest'aspetto, men degne di considerazione, per quanto, eccettuata l'identità degli scudi, fra queste due nuove serie non si possa stabilire una parentela così stretta.

Questi rapporti non devono infatti esser spinti troppo oltre e più che guardare pel sottile si deve considerare l'insieme della composizione. E non si potrà disconoscere allora come tra l'affresco o la miniatura vi sia un'evidente subordinazione, tale da far supporre l'influsso di una delle due opere d'arte sopra l'altra. A quale delle due spetta il diritto di priorità e qual data possiamo assegnare a ciascuna di esse? Quanto alle miniature, indipendentemente da ogni considerazione stilistica, possiamo fissare un termine *ante quem*, giacchè nel *verso* dell'ultimo foglio del ms. è una nota posteriore al testo, del 1437. Dunque prima di quest'anno esso fu finito di scrivere e miniare. Quanto agli affreschi un documento di differente natura offrono le figure di Ettore e Pantesilea, ritratti di Valerano e di sua moglie Clemensia Provana, figlia del conte di Pancalieri.<sup>2</sup> Di questa figura non scorgesi adesso, per un malaugurato restauro del muro, che la metà inferiore, ma ancora è visibile nella sinistra il collare dell'Ordine della Ginestra, di cui Valerano fu insignito da Carlo VI il 20 luglio 1411. Quando poi si consideri la figura del committente Valerano, certo un ritratto, si pensi che egli morì circa settantenne nel 1443 e che qui abbiamo dinanzi un uomo ancora nel pieno vigore degli anni, bisogna arguirne che l'affresco deve cadere fra il 1411 e il 1430 al più tardi.

<sup>1</sup> GORRA, op. cit., pag. 18.

<sup>2</sup> MULETTI, VI, pag. 397.



Con ciò abbiamo due date approssimative, ma non la risposta al quesito proposto riguardo alla priorità di un'opera d'arte su l'altra. La soluzione si potrà avere solo quando si consideri e miniatura ed affresco dal punto di vista stilistico ed iconografico: le mosse più impacciate, un certo che di duro e di legato che si riscontra nella composizione miniata fa ritenere che essa preceda l'altra di qualche decennio almeno. Si consideri poi il costume e si pensi a quella vera rivoluzione che avvenne in Francia nella foggia di abbigliamento civile

e militare verso la metà del XIV secolo.<sup>1</sup> Il *grant haubert*, tutto a maglie di ferro, rivestito dalla lunga *cotte d'armes* vien rimpiazzato dall'*haubergeon*, un farsetto pure ferreo, ma più corto, su cui sta il *pourpoint*, sopravveste più aderente alle forme corporee. Ma questi semplici indumenti in seguito non appagano più la magnificenza dei principi, e quelli di Borgogna specialmente modificano il *pourpoint* con l'aggiungervi grandi maniche, compiacendosi in generale di maggior sontuosità di costume. Ora le miniature del codice di Parigi ci sembrano rispecchiare questo primo stadio nella evoluzione del costume, mentre le pitture di Manta la tendenza che prevalse dipoi.

Il ms., lo afferma Paul Mejer, si deve tutto ad amanuense francese e quindi è probabile sia stato scritto in Francia e in seguito portato nel castello di Saluzzo ove già trovavasi nel 1437. Secondo il Gorra non solo non è a ritenersi come un originale ma neppure come una copia eseguita sotto gli occhi dell'autore perchè offre « prove manifeste di interpolazione » che in tal caso sarebbero incomprensibili.<sup>2</sup> Ma un altro valente studioso, l'Yorga, non è di questa opinione e crede invece « que le marquis lui même ajouta des récits légendaires, qui lui semblaient dignes d'être racontés, au livre tel qu'il avait été composé d'abord ».<sup>3</sup> Non entreremo terzi nella controversia che molto difficilmente potrebbe essere risolta, limi-



Biblioteca Nazionale di Parigi. La Généalogie des Rois de France



Biblioteca Nazionale di Parigi. La Généalogie des Rois de France

L'Arte. VIII, 25.

tandoci a dichiarare che con ogni probabilità il modello delle pitture di Manta va cercato nella miniatura francese, se non nel codice parigino 12559, in qualche altra carta miniata adesso perduta.

Del resto è questa una tradizione assai antica. Con qualche variante vi accenna pure uno storico che doveva essere assai bene informato, Valerio Saluzzo

<sup>1</sup> DEMAY, *Le costume au moyen-âge d'après les sceaux* (Paris, 1880) pag. 119 e seg.

<sup>2</sup> GORRA, op. cit., pag. 8.

<sup>3</sup> YORGA, op. cit., pag. 83.

Manta della seconda metà del XVI secolo. Riportiamo il brano del Muletti che reca l'importante notizia: <sup>1</sup> « Scrive Valerio della Manta che Valerano, figliuolo del marchese Tommaso di Saluzzo, cavaliere valoroso, savio e prudente, il quale fu posto alla tutela del nipote marchese Lodovico pupillo, ed al governo di tutta la marchia, ebbe fra gli altri un figliuolo nominato Giovanni che fu abate di Staffarda; che questo abate, come personaggio di gran dottrina, fu chiamato da papa Felice V con lettera datata da Losanna il primo giorno di luglio del 1444 (questa lettera è riferita nel manoscritto); che papa Felice lo mandò quindi ambasciatore a molti principi cristiani ed all'imperatore Federico Austriaco; che viaggiando egli per la Germania, fu anche alla Corte del duca di Saxa, dal quale venne onorato moltissimo per causa che ben sapeva come la casa di Saluzzo procedeva dai prencipi Saxonì cioè dal grande Alderamo e da Adelasia. Ora prima di congedarsi da quel grazioso duca, monsignor Giovanni Saluzzo lo pregò che volesse concedergli una copia delle pitture della gran sala del suo castello: il duca di Sassonia fece delineare su pergamena un'esatta copia di tutte quelle dipinture da un valente artefice e la rimise al Saluzzo (Valerio della Manta scrive che quella



Biblioteca Nazionale di Parigi. La Généalogie des Rois de France

pergamena ancor si conservava in sua casa), il quale, portatala con sé, fece poi dipingere in conformità della medesima la sala del suo castello di Manta ».<sup>2</sup>

Tutte queste notizie vanno accolte però con beneficio d'inventario. Il Muletti stesso dimostra come la maggior parte dei fatti narrati da Valerio Saluzzo, pur contenendo un fondo di verità, sieno travisati nei particolari. Per ciò che riguarda le pitture di Manta noi riterremo una sola cosa, che cioè fin dall'antico era tradizione che il modello ne andasse ricercato in una pergamena miniata. Per far acquistare verosi-

miglianza alla narrazione di Valerio basterà, alla Corte del duca di Sassonia, sostituire quella francese di Carlo VI, e al nome di Giovanni Saluzzo con ogni probabilità quello dello stesso marchese Tommaso III.

Non deve questo sembrar strano. Quando nel 1405 Tommaso dalla Francia tornò in Piemonte portò seco un quantità di oggetti « molte belle cose e gentileze », <sup>3</sup> fra cui vari libri miniati, come di ritorno da altra gita fatta nel 1401 aveva recato « il disegno della torre grossa del castello di Saluzzo che lui fece fare in pergamena ». <sup>4</sup>

Dopo quanto si è detto, anche non volendo ammettere che il codice parigino sia l'originale, non sarà fuor di luogo supporre che da Parigi il marchese Tommaso assieme al modello della torre del suo castello recasse un'altra pergamena con le figurazioni che ci interessano, copiata da qualche tappezzeria o parete affrescata. Si ricordi come il soggetto

<sup>1</sup> MULETTI, VI, 395.

<sup>2</sup> Nella sala dei Giganti del palazzo di Dresda si trovavano dipinti nelle nicchie delle finestre dei giganti chiamati anche *prodi*, figure di quattro metri di altezza, che secondo Corn. Gurlitt (*Kunstdenkmäler Dresden*, 1903, pag. 370) furono forse eseguiti da Francesco Picchino prima del 1555, anno in cui ritornò in Italia (v. Vasari) e dai fratelli Benedetto e Gabriele

Thola, conosciuti anche come musaicisti (v. Gurlitt, *ibid.*, pag. 352). Ringraziamo il dott. Hantzsch di Dresda per questa notizia liberalmente inviataci, la quale ha dissipato ogni dubbio circa l'attendibilità della narrazione di Valerio Saluzzo.

<sup>3</sup> YORGA, op. cit., pag. 153.

<sup>4</sup> MULETTI, V, 85.



dei Nove Prodi e della Fontana di Gioventù fosse alla Corte di Carlo VI addirittura alla moda.

Il figlio Valerano, quando successe al padre nella signoria di Manta, con delicato pensiero amò veder ornata la sala baronale del suo castello con pitture tolte dal romanzo a lui caro, il *Chevalier Errant*, e fra i tanti episodi prescelse quello che già era popolare nella tradizione letteraria ed artistica e quindi non esigeva facoltà peculiari d'inventiva. Nondimeno l'artista, o abbia avuto dinanzi la miniatura del codice di Parigi, o altra pergamena adesso perduta, non si attenne strettamente al modello, ma aggraziò e ingentilì la composizione, degno ornamento di un ameno luogo di riposo.

PAOLO D'ANCONA.

## APPENDICE.

Gli epigrammi che alla Manta l'anonimo frescante collocò sotto alle sue composizioni provengono evidentemente da un testo italianizzato nella grafia e talora parecchio guasto e corrotto. Abbiamo però creduto opportuno di riprodurli tal quale, correggendo solo gli errori più salienti e che avrebbero potuto produrre confusione. Certo il testo del *Chevalier Errant*, tanto del codice Parigino quanto del Torinese, è più vicino alla forma primitiva e non abbiamo creduto inutile dare le varianti di maggiore importanza che in essi si riscontrano. Ben poco, purtroppo, ci siam potuti valere del codice di Torino, avendo trascritto, innanzi il deplorabile bruciamento, solo gli epigrammi di Sinope e Tamiramide. È da notarsi però come in entrambi questi codici degli Eroi si dia solo una descrizione prosastica e solo alle Eroine sian dedicati i versi. Ciò potrebbe spiegarsi pensando che Tommaso III avesse bensì il testo delle prosopopee femminili, ma mancasse delle altre. Abbiamo indicato con *T* il codice di Torino, con *P* quello di Parigi e con *M* le iscrizioni della Manta, ma di questa ultima lettera abbiám fatto uso solo laddove l'ometterla avrebbe potuto produrre confusione. Delle scritte apposte a stampe e xilografie, in parte riportate nello studio del van der Straten Ponthoz, non abbiamo creduto giovarci, distaccandosi esse troppo spesso dal nostro testo. Altri, versato in materia, potrebbe riunire e paragonare fra loro con utilità tutti questi epigrammi.<sup>1</sup>

### ECTOR.

Je fui de Troie né et fis du roy Priam,  
E fuy quant Menelas e la gregoise gens  
3 Vindrent asegier Troie a cumpagne grant;  
La ocige XXX rois et des autres bien CCC:  
Puis moy ocist Achilles asés vilainement,  
6 Denant que Diu nasquit XI.CXXX ans.

1. nee    2. gans    3. vindrer.

### ALISANDRE.

J'ay co[n]quis por ma force les illes d'outramer;  
D'Orient jusques a Ocident fuge ja sire apelés;  
9 J'ay tué roy Daire (li Persian), Porus (li Endian), Nicole l'armirés;  
La grant Babiloina fige ver moy encliner;  
E fuy sire du monde; puis fui enarbres:  
12 Ce fut III.C ans devant que Diu fut né.

9. lipsian . liendia, come sotto gli affreschi sta scritto, sono glosse    12. nee.

### JULIUS CESAR.

D[e] Rome fuge jadis enperere et roy;  
J'ay conquis tote Spagne, France e Navaroys;  
15 Ponpé Amunsorage e Casahillon li roy;  
La cité d'Alisandre soumis a mun voloyr:  
Mort fui devant que Diu nasquit des ans XL .trois.

15. ponpea . munsorage    16. alisandra . amim . somis.

<sup>1</sup> Mi è grato porgere vivi ringraziamenti ai professori Francesco Novati e Pio Rajna, i quali ebbero la bontà di aiutarmi a mettere assieme il testo delle prosopopee qui riportate.

JOSUEE.

18 Des enfans d'I[s]rael fuge fort amés,  
Quant Diu fist pour miracle li solegl arester,  
Le flun Jordam partir e pasai[j]e la roge mer;  
21 Le[s] Filistins ne purent contra moy endurer:  
Je ocis XXXII roy puis [fut] mon finer,  
XIII.C ans devant que Diu fust né.  
20. flim 22. moy fenir 23. nee.

ROY DAVIT.

24 Je trovay son de harpe e de sauterion:  
Si ay tué Gulias, un grant gehant felon;  
En meintes batagles moy tient-on à prodons:  
27 Après li roy Saul tien je la region;  
Et fui vray prophete de l'ancarnacion:  
Mort fui VIII.C ans devant que Diu devenist hons.  
24. harpa 28. propheta.

JUDAS MAKABEUS.

30 Je viens en Ierusalem, en la grant region,  
Por la loy Moisés metre a defensiom;  
Ceous qui adorent les idoles, mecreants e felons,  
33 . . . . . mige a destrucion;  
Encontre heus m'en alay a pou de compagnons;  
E mory V.C ans devant l'i[n]carnacion.  
31. elaloy 34. encontra.

ROY ARTUS.

36 Je fui roy de Bertagne, d'Escose e d'Anglatere;  
Cinquante roy conquis qui de moy tiegnen terre;  
J'ay tué VII grans Jehans rust-ons en mi lour terre;  
39 Sus le munt Saint Michel un autre n'alay conquere;  
Vis le Seint Greal; puis moy fist Mordré goere;  
Qui moy ocist V.C ans puis que Diu vint en tere.  
36. escosa 37. cinquanta.

CHARLEMAINE.

42 Je fui roy, emperaire e fuy né de France;  
J'ay aquis tote Espagne e j[e]n us la creance;  
Namont e Agolant ocige sans dotance;  
45 Le[s] Se[s]nes descunfis e l'Armireau de Valence.  
En Jerusalem remige la créance,  
E mors fuy V[III].C ans après Diu, sans dotance.  
42. nee 43. einus.

GODEFROY DE BOUGLON.

48 Je fui Dus de Lorraine après mes ancesours,  
E si tien de Bouglon le palais e le[s] tours;  
Au plain de Romanie j ay conquis les Mersours:  
51 Li roy Corbaran ocige a force e a stours;  
Jerusalem conquige au retours,  
E mori XI.C ans après Nostre Segnour.  
48. fuy 50. romanian.

\* \* \*

[DELPHILE].

53 Derphile aveques sa suer  
Arguie, quy fu de grant cuer,  
A l'aide du duc d'Ateignes  
56 Fist a ceulx de Thebes grans peines;  
Car toute la cite pillerent  
Et les citiens tuerent  
59 Les mures ausi tous abati[e]rent  
Et de puis la cite ardi[e]rent.  
54. P. Argue 55. P. athenez 56. P. ceulz M. thobes P. Thebez . painez 57. M. pillirent 58. P. citoyens.



## [SINOPE].

- [De Femer]ie fu royne  
 62 [Sinoppe, e] la terre Borsine  
 Envay et luy sousmist,  
 Et tant de grans procces fist  
 65 Que Ercules ly fors combatans  
 N'y pot oncques secourre a temps;  
 Et s[i] eust plus perdu sans faille,  
 68 S'il eust atendu la bataglle.

61. P. fuz 62. M. boisnie T. boursine P. borsine 63. T.P. Et mains pays a lui 64. T.P. tantes M. porveses  
 65. T. Erculez le fort 66. M. icy, sceorre T. recourre 68. T. entendu la bataille P. attendu.

## [YPOLITE].

- Ypolite et Menalippe  
 Des gens Synopé dessus [dicte]  
 71 Furent et son ost gouvernoient  
 Si valaiment et maintenoient,  
 Que a Hercules se combatirent,  
 74 Et tant qu'a terre l'abbatyrent,  
 Et Théseus, ses bons amis,  
 Ne fu[t] par elles mout mal mis  
 77 Or oes mervciglez a dire!  
 Ceulx que nul ne pot descunfire  
 Non plus que s'ilz fusent de fer  
 80 Per que Rome dit ceulx d'enfer  
 [Ceulx] furent descunfiz et batus  
 [Ces ont ces femmes abatuz]  
 83 Et [de] ceulx de Grece infinis  
 Navres, decopez et finis.

70. M. gans 72. P. vailanment 74. P. que a la terre 76. P. ressu par elles mal bailliz 77. P. oues  
 78. P. oncques 80. P. Tant estoient fors et fier M. *in questo verso, che manca nel codice di Parigi, si allude alla discesa di Ercole e Teseo all'Inferno* 83. P. infiniz 84. P. finiz.

## [SÉMIRAMIS].

- [Semiramis] de Babiloyne  
 86 Fu dame de soubz tout le trone,  
 Onc tel fame ne vesquy,  
 Rise subiuga et vainqui:  
 89 De midy a scnterion  
 Mist tout a sa subiection  
 Gent Scicie et gent Barbarie  
 92 Sousmist tout a sa segnurie  
 Et Zoroastrun le fort roy  
 Ocist elle per son arroy.

86. P. dessus le trosne 87. P. oncques 88. M. a ysse 89. P. septentrion 90. P. subieccion 91. P. Dient  
 que Sicie 92. P. tous a so seingnorie 93. P. Zoroastron le bon 94. P. occist . par.

## [ETHIOPE].

- [Ethioppe] aquist pour sa guere  
 Et envay Inde, en quel terre  
 N'entra onques qu'Alixandre e elle  
 98 Quant la cité santi rabelle  
 Son chief lassa a atorner  
 E s'en ala eulz ordoner  
 101 Et le[s] mist en obeissance,  
 Pour son sans e sa vaglance.

95. P. Etioppe acquist par sa guerre 97. P. ou on nentra que 98. P. senti 99. P. atourner 102. P. par son  
 senz et par sa vaillance.

## [LAMPETO].

- La terre tient de Fémenie  
 104 Lampeto avec Marsepie  
 Aise, Europe et Epheson  
 Mist tout a sa subiecion  
 107 Moulte de regions subiuga  
 Et mainte[s] cites crauenta  
 E si fonda maintes noueles  
 110 Qui encor sunt fortes e belles.

103. M. Lampheto    105. P. Ayse . europe    106. P. subgecon    107. P. subgiga    108. P. cravanta    109. P. Et si  
 en, nonnelles    110. P. fors et belles.

## [THAMYRIS].

- Tamaris la roync des cités  
 Qui mout sunt fors gens e despites  
 113 Cyrum roy de Perse et de Mede  
 Prist e ocist sans nul remede,  
 E de ses gens bien II.C mille;  
 116 Puis mis la teste en une pille  
 De sanc pleinne e dist « Boy assés  
 Du sanc dont onques ne fu lassés ».

111. P. Tameramis    T. Thamiramis    112. T. qui sont    P. qui moulte sent    113. M. Tirum    P. Tyron le roy  
 114. P. print et occist    T. sanz    115. P. II cens mile    117. P.T. plaine . or boy    118. P.T. fuz.

## [TEUCHA].

- 119 Teucha, selon les anciens  
 Regna sur les Yriliens,  
 Gens de mout grant chevalerie;  
 122 Mainte terre out en sa seignorie  
 Et aus Romains grans gueres fist,  
 Tant qu'en maint liu les desconfist:  
 125 Et de tant acrut sa bunté  
 Que elle vesqui en chastité.

119. P. Theuqua selonc    M. ancians    120. P. Illiriens    121. P. moulte    122. P. ot. seignorie    123. P. Et aux  
 R unains    124. P. mains en mains lieux    125. P. bonte    126. P. chastete.

## [PANTHESILÉE].

- La roine de Panthesilée  
 128 Fu du roy Priam apellé[e]  
 A secours contre le[s] Grégeois  
 Si les malmena plusours foyes  
 131 Et vaglamente mainteinst la guere  
 De plus vaglans [deulx] mist par terre  
 Ne onques nul ne les greva tant  
 134 Apres Hetor le combatant,

P. Manca tutta la prosopopea.



## MISCELLANEA

**Dittico attribuito a Cimabue, nell'esposizione di Grottaferrata.** — Tra i quadri che riflettono le forme bizantine nell'esposizione di Grottaferrata, ve n'è uno nello *stil nuovo* della pittura italiana, al principio del Trecento. La fine conservazione del dittico, appartenente alla importante galleria del comm. Sterbini, la sua rara bellezza, gli assegnano un posto trionfale tra le tante pitture stereotipate, monotone dei tardi bizantini o imitatori dei bizantini, che sono all'esposizione. In esso, l'arte bizantina c'entra per poco: qualche traccia nelle pieghe e nelle tuniche geometrizzate di due santi, di San Filippo e di San Gio. Battista, nelle ali degli angeli, nel taglio d'una roccia, e così nei muri che si stendono dietro alla scena della Crocifissione e nello stilobate dietro ai santi nelle parti inferiori del dittico; ma in compenso la vita nuova si determina nella grandiosa figura della Vergine, nella composizione della Sacra Famiglia, nella profondità dell'espressione del Cristo in croce.

La Vergine è avvolta da un manto azzurro a stelle e a rosette d'oro, col risvolto roseo. Di sotto il manto, che copre il capo della Vergine, stendesi un velo ricamato pure a stelle e rose auree, il quale ricade sulla spalla destra tutto frangiato da piccole croci. Dello stesso colore di quel velo, però senza la sua trasparenza, si tinge la tunica del Bambino, e dello stesso rosa del risvolto del manto della Madonna s'allegria il suo manto a gigli d'oro. Intorno al manto della Vergine, è un'orlatura spezzata a righe; mentre un filo bianco contorna l'altro del Divin Fanciullo. S'aggira intorno al capo della donna celeste un nimbo a meandri finamente graffiati sul fondo tutto punteggiato; mentre si disegna sulla testa del Bambino un cerchio croce-segnato da segni rossi. Tiene il piccolo Cristo una funicella purpurea, legata alla zampa di un cardellino presentatogli da Giuseppe, il quale veste una tunica azzurra e un manto violetto, ed ha i capelli e la barba d'un bianco livido. Di qua e di là dal capo della Vergine è scritto:  $\overline{M\bar{A}T[er] D[omin]I}$ ; sopra quello del Bambino:  $\overline{I\bar{C} X\bar{C}}$ ; sopra San Giuseppe:  $S[\text{anctus}] IOSEPH'$ .

La Vergine porta il Bambino sul braccio sinistro, e poggia la destra dalle dita affusolate sul manto a gigli del Figliuolo, il quale s'attiene al velo della Madre, e stendesi verso il cardellino che sta nel pugno di Giuseppe, così come vedesi il falco sulle mani chiuse dei signori del tempo. Il braccio sinistro di Giuseppe è tutto fasciato dal manto, nel modo con cui si rappresentano in antico i filosofi, e la mano è stesa in atto di chi favella.

Così si disegna la parte superiore del dittico a sinistra, mentre la inferiore reca le immagini dei SS. Lorenzo ( $S[\text{anctus}] LAURE[n]TIUS$ ), Filippo ( $S. PHILIP[pu]S$ ), Giovanni Battista ( $S. JOH[anne]S B[a]P[tist]A$ ): San Lorenzo vestito di paludamento di diacono di una tunica con ornamenti d'oro, attorniato il capo da nimbo con segni a zic-zac; San Filippo, come un senatore romano, con un rotulo nella sinistra, il manto roseo, la tunica azzurra raggiata d'oro, e in atto di guardar sospettoso; San Giovanni Battista, coperto di lana, sopracoperto da un manto verde, col cartello  $ECCE | AGNU | S. DE | I$ , col nimbo coperto di tratti a zic-zac.

In queste figure il segno è fermo e rapido; ne' manti, l'artista s'indugia a schiarare le parti in luce, a rendere perfino la tessitura delle stoffe; nel resto, si vedono i contorni d'un segno grosso come d'incisore in legno. La luce cade più viva nelle punte e lungo le canne del naso, nelle punte del mento, in mezzo alle fronti.

L'ala del dittico a destra si divide pure in due parti: nella superiore è la *Crocifissione*, e vi si vede il Cristo appeso alla croce, in atto di piegare, con gli occhi smarriti sotto le palpebre, il capo livido, la chioma castana cadente in lunghi riccioli sugli omeri. Alla sua destra è la Vergine, che apre la destra, e par cadere riversa: ha rosata la tunica, il manto azzurro listato d'oro. Alla sua sinistra San Giovanni Evangelista col manto roseo e la tunica azzurra pure contornata d'oro, tiene con la destra il capo dolente. Un angelo dagli occhi a fior di testa coperto da un manto che un tempo era aureo, raccoglie in un vaso il sangue che sgorga dal costato di Cristo; le ali dell'angelo sono purpuree;





Scuola di Cimabue: Dittico. Roma, Collezione Sterbini



una distesa ed una abbassata, secondo la maniera bizantina. Doveva fargli riscontro un altro angioiolo pianeggiante, del quale restano appena le tracce. A piedi della croce, si vede poi la Maddalena con manto rosso listato d'oro, ginocchioni, in atto di baciare le misere carni di Cristo. Dietro la scena si stende un muro verde con segni di bifore e di timpani triangolari.

Nella metà inferiore di quest'ala del dittico, si vede San Francesco (S. FRANCISC[us]), davanti a uno speco, con un ginocchio a terra, le mani aperte che ricevono, al pari de' piedi, i raggi che dardeggiavano da Cristo coperto, come un tetramorfo, d'ali dalle grosse penne. Dietro il Santo, s'innalzano rupi violette tagliate trasversalmente nella vetta, disposte a strati; di qua e di là dal monticello, due case dai tetti rossi, con pareti violette come le rocce; dietro una di esse spunta un cipresso. Davanti a San Francesco, un altr'albero dal tronco luneggiato d'oro, con la chioma a mo' di due grandi foglie di palma, e i rami aurei. E a destra San Ludovico di Tolosa (S. LODOVIC[us]) con mitra gemmata, con piviale azzurro, sparso di gigli d'oro, roseo nel risvolto, con tunica francescana, con pastorale dal bastone a tratti neri e bianchi alternati.

Le teste delle figure hanno anopia la volta del cranio, quella del Bambino con la nuca sviluppatissima, come nel quadro attribuito a Cimabue in Santa Maria Novella; i volti prendon la forma di cono rovesciato, e sembrano manchevoli se girati di tre quarti. Due rughe nella fronte sembran segnare seconde sopracciglia, le orecchie sono tracciate come da un filo; i capelli sono castani ne' santi e nel Bambino, alti come parucche; le carni sono abbronzate e vivide. Ma la grandiosità del tipo della Vergine, pieno di dolcezza, negli occhi dalla bianca sclerotica e dalle pupille azzurre, che sorpassa per bellezza ogni altro tipo della Vergine al principio del Trecento; la vivacità del fanciullo divino; la scena familiare che si determina in una forma, insolita sino al Trecento, con quel cardellino che presto diverrà un grazioso motivo di rappresentazione del divin Bambino, non più piccolo dominatore, non più re dei cieli, ma coi vezzi dell'infanzia, con la ingenuità, con la vivacità della sua fresca natura.

Ma a chi appartiene questo singolare dittico, che all'esposizione di Grottaferrata splende tra le tavolette bizantine? Si è fatto il nome di Cimabue, ma questo maestro è più arcaico, men vivo al confronto; nè sembra convenirgli l'altro di Duccio di Boninsegna, a cui lo ha attribuito il Richter. Due punti di riscontro possono trovarsi nella forma della testa del Bambino, e di quella larga di San Francesco incassata nelle spalle, con gli affreschi della parete a destra nella basilica superiore di San Francesco d'Assisi. In quegli affreschi Giotto ebbe dei collaboratori ignoti sin qui. Si è fatto il nome di Cimabue stesso, ma se alcuna delle istorie di San Francesco gli appartenessero, converrebbe non attri-

buirgli più gli altri grandiosissimi affreschi nella crociera della basilica superiore.

Là in quelle istorie lavorarono i seguaci di Cimabue, e ad uno di essi appartiene il dittico prezioso. E il trovarsi raffigurato San Ludovico di Angiò, che fu dell'ordine francescano, San Francesco medesimo, e San Lorenzo, ch'ebbe culto particolare in Perugia, ci fa ritenere che il dittico fosse eseguito nell'Umbria, in tempo prossimo alla esecuzione degli affreschi delle zone inferiori nella navata della basilica superiore di Assisi. Nulla di più importante poteva esser messo al confronto de' bizantini che meglio chiarisse i caratteri dell'arte nostra, la sua vitalità all'inizio dell'era moderna, la sua nuova potenza. Maria piena di grazia volge il capo amoroso, Cristo sulla croce china la testa profondamente triste velata dall'ombra della morte. Il sentimento cristiano aveva trovato la sua via tra le forme diffuse da Cimabue, e nell'amore e nella pietà cercava la sua intima e moderna bellezza.

A. VENTURI.

**Un bassorilievo di Michele Marini.** — Nella sala del Consiglio superiore della pubblica istruzione, ad ornamento di un ampio camino, è collocato un fregio marmoreo istoriato con i tre bassorilievi che oggi per la prima volta segnaliamo alla considerazione degli studiosi.

La lunghezza totale del fregio è di m. 1,91, l'altezza, compreso lo zoccolo e il coronamento, di mm. 420; tutta la superficie è divisa in cinque compartimenti, separati fra loro da piccole cornici modinate. I due riquadri estremi contengono uno stemma *interzato incappato, alla stella di otto raggi*, e misurano mm. 230 di larghezza per mm. 210 di altezza; i tre rettangoli istoriati, a cominciare da quello di sinistra, sono rispettivamente larghi mm. 450, mm. 420 e mm. 460; l'altezza è per tutti uguale a quella dei compartimenti contenenti lo stemma.

Nel bassorilievo di destra è rappresentato San Sebastiano dinanzi al tribunale. Il santo ha nella mano destra due frecce, simbolo del suo martirio, e il tribunale ha la fronte cinta dalla corona come un antico imperatore. Nel bassorilievo centrale si vede Cristo seduto sul sepolcro e fiancheggiato da due angeli; in quello di sinistra è figurata la scena della Flagellazione, alla quale assistono quattro guerrieri armati.

Lo stile di queste sculture è semplice e squisitamente poetico. Con pochi piani l'artista ha ottenuto un abile ed efficace giuoco di chiaroscuro, onde le figure acquistano un sufficiente rilievo e una simpatica varietà di atteggiamenti. Le forme sono esili e tondeggianti., direi quasi affusolate; le braccia magre più del vero; i piedi esageratamente lunghi.

Nella composizione delle diverse scene lo scultore mostra il suo vivo desiderio di raggiungere l'equilibrio e la simmetria formale fra le varie parti. Nella presen-

tazione di San Sebastiano al tribuno, infatti, la rappresentazione è disposta studiatamente in due gruppi, fra i quali si leva il martire a uguale distanza dall'uno e dall'altro; nella *Pietà* gli angeli si atteggiavano quasi uniformemente sotto la tenda, drappeggiata con grandissima cura e regolarità di pieghe e di nastri; nella *Flagellazione* i personaggi di destra corrispondono precisamente a quelli di sinistra, così per il numero come per la distanza alla quale sono collocati dal Cristo, e fino il guerriero, che solo in parte sporge di profilo dalla cornice a dritta, trova la sua perfetta corrispondenza nell'opposto lato. Quest'amore e questa ricerca di simmetria tolgono effetto alla vivacità delle scene, alle quali i personaggi sembrano partecipare poco e con freddezza. Potrebbe dirsi, in breve, che in questi bassorilievi sia la grazia leziosa e un poco melensa che



Michele Marini: Martirio di San Sebastiano  
Roma, Palazzo della Minerva

si ritrova nella maggior parte dei dipinti del Perugino.

Con questo pittore lo scultore dei tre bassorilievi presenta notevoli affinità di predilezioni e di atteggiamenti, in particolar modo nelle leggiadre figure di San Sebastiano e del Cristo, nel guerriero che si vede a capo scoperto e con la mano sul fianco, immediatamente alla destra del tribuno, e in tutta la rappresentazione della *Pietà*. Se noi consideriamo che in molte sculture dei lombardi e financo in quelle di Alessandro Leopardi si palesa evidente l'influenza ora dei Vivarini, ora di Giovanni Bellini, mentre le figure di Antonio Riccio sembrano i modelli da cui uscirono quelle di Liberale da Verona, se pensiamo che tale virtù modificatrice non si esercitò solo dalla scultura sulla pittura, ma fu reciproca, onde già il Morelli vide l'impronta di Andrea Solario in un bassorilievo di Cristoforo Solario il Gobbo, conservato nel museo Trivulzio di Milano, e quella di Amadeo nella *Natività* dell'Ambrosiana, da lui restituita al Bramantino,<sup>1</sup> se, in una parola, teniamo

<sup>1</sup> LERMOLIEFF, *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, Brockhaus, 1891, pag. 10, 11.

presenti i rapporti che, quando più quando meno, corsero fra le due arti figurative e a volte ebbero forza di guidarne e di modificarne gli atteggiamenti, non ci sarà difficile ammettere che anche l'autore del fregio esistente nella sala del Consiglio superiore della pubblica istruzione abbia veduto delle opere del Perugino e ne sia rimasto così profondamente suggestionato, da resuscitare nelle sue sculture lo spirito grazioso e manierato che fu proprio del gentile pittore umbro.

Insieme con l'influenza peruginesca è notevole nei bassorilievi del Ministero della pubblica istruzione il carattere classico di alcune figure e di molti particolari.

Già il primo riscontro può farsi con la figura del tribuno, il quale siede sul *suggeslus* come un imperatore, per quanto la sua fronte sia circondata da una corona di forma perfettamente medioevale. Il gruppo di destra sembra addirittura ricopiato da un bassorilievo romano; i tre personaggi vestono la classica toga, la quale nella forma e nella disposizione corrisponde a quella delle statue antiche, ma nella tecnica delle pieghe grosse, con grandi occhi, rivela una fattura tutta moderna. I guerrieri che appaiono nel fregio hanno le gambe nude, la spada corta, la clamide e il classico *τόραξ*, da cui pendono le *πτέρυγες*, secondo i canoni più rigorosi della moda antica. Il guerriero che impugna l'asta e, dalla parte destra, assiste alla scena della *Flagellazione*, corrisponde a un tipo di *δορικότοπος*, il quale non infrequentemente si vede nei monumenti antichi; il suo atteggiamento, di perfetto prospetto, è del tutto classico e può trovare qualche diretto riscontro nelle figure di armati che appariscono in alcuni sarcofagi con la rappresentazione del *Giudizio di Paride*, per esempio in quello famoso di villa Medici.<sup>1</sup>

Vogliamo per altro dichiarare subito che, a nostro giudizio, una ricerca in questo senso non si deve e non si può spingere fino alle sue ultime conseguenze,<sup>2</sup> e che rimane sempre da vedere per quanta parte questo sapore di classicismo nel fregio in questione sia dovuto ad una diretta imitazione dell'antico, e per quanta parte esso invece derivi, di seconda mano, dalle influenze della pittura del Perugino a cui sopra abbiamo accennato. Ma non si eccedono i limiti imposti della prudenza più rigorosa, osservando che l'ispirazione dell'antichità — comunque lo scultore vi abbia attinto — si rileva, nel guerriero più volte ricordato, con due altre conside-

<sup>1</sup> ROBERT, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, n. 11, tav. V.

<sup>2</sup> Riteniamo, per esempio, che il guerriero citato della *Flagellazione* difficilmente troverebbe un equivalente classico di assoluta e perfetta identità. Ma è pur vero che anche nel gruppo di monumenti sopra ricordati, ai quali si potrebbe aggiungere qualche sarcofago con rappresentanze di Medea, il *δορικότοπος* che si presenta di prospetto ha sempre qualche varietà di atteggiamento, ma tutti offrono poi caratteri generali così spiccati e comuni, che bene se ne può ricostruire idealmente un unico tipo.



razioni. Innanzi tutto la clamide non apparisce in quella figura solo come tipo di costume, ma anche come motivo artistico, in quanto si raccoglie e ricade sul braccio sinistro dell'armato nel modo che l'arte classica ebbe fanigliare e perpetuò. In secondo luogo osserviamo che l'atteggiamento del San Sebastiano nudo, benchè sia in effetto simile a quello del guerriero suddetto, pur tuttavia ha una impronta molto diversa, che non lascia trapelare influenze classiche: evidentemente le due figure sono scaturite da tradizioni artistiche del tutto differenti, e lo scultore non ha saputo infondere in esse un così intenso spirito di vita, un carattere tanto personale, che la loro derivazione non apparisca evidente.

Ci troviamo pertanto di fronte all'opera di un artista, il quale dimostra abitudini facilmente determinabili; pur tuttavia, nella oscurità che ancora avvolge molti problemi della storia della scultura della seconda metà del Quattrocento, non ci è possibile identificare con assoluta sicurezza la personalità del maestro, ma solo ravvicinare il fregio della sala del Consiglio superiore ad un'altra opera, la quale presenta con esso non dubbie e strettissime affinità.

Nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva in Roma, in una nicchia della terza cappella a sinistra dell'ingresso, è una nota statua di San Sebastiano. La mirabile figura nuda sembra l'immagine di un efebo, in cui il sentimento dell'arte cristiana abbia infuso un indefinibile fremito di tenerezza. Nell'armonia squisita e raffinata delle membra è una glorificazione del corpo umano; e il santo giovinetto, vero fiore di gentilezza

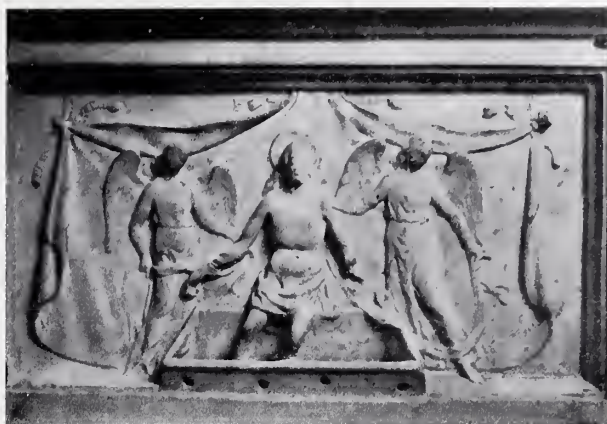


Michele Marini: La Flagellazione  
Roma, Palazzo della Minerva

e di grazia, bello come una donna, essere di sesso equivoco in cui lo slancio virile delle forme si associa alla delicatezza infinita dei contorni, abbandona in un molle atteggiamento la fioritura delle belle carni.

Con la testa lievemente reclinata a destra, il santo

è ad un tempo presente ed estraneo; egli è dinanzi ad una visione che lo rapisce dal mondo e che a lui giunge da lontananze incommensurabili. Nel breve spazio della sua nicchia angusta la bella statua vive la vita intensa del suo sogno di fede e di gloria, un



Michele Marini: Pietà. Roma, Palazzo della Minerva

sogno che tutta l'assorbe e, togliendola ad ogni terrena preoccupazione, sembra chiuderla in un cerchio di silenzio infinito.

A questo San Sebastiano si riferì evidentemente il Vasari, quando, parlando di Simone da Fiesole, disse: «Ma nondimeno attese un poco più all'arte, quando poi seguì nel colmo della sua gioventù Michele Maini, scultore similmente da Fiesole; il quale Michele fece nella Minerva di Roma il San Sebastiano di marmo, che fu tanto lodato in que' tempi».<sup>1</sup> Il Milanese, in una nota, corresse il nome dello scultore fiorentino maestro di Simone, osservando che un Michele di Luca Marini nacque in Fiesole nell'anno 1459, e lo Steinmann, prendendo per punto di partenza la statua della chiesa della Minerva, si è provato recentemente a ricostituire la personalità artistica dell'oscuro scultore toscano.<sup>2</sup>

Non abbiamo difficoltà ad ammettere come vera la testimonianza del Vasari, perchè la precisione con cui essa è concepita è indizio di verosimiglianza fino a prova contraria, ma non possiamo assolutamente convenire con lo Steinmann nella sua ricostruzione dell'operosità del Marini. È nostra convinzione, fondata sull'esame diretto delle forme e dello stile, che le sculture della cappella Ponzetti nella chiesa di Santa Maria della Pace non possano trovare molti riscontri con quelle dei due sepolcri Maffei in Santa Maria sopra Minerva e tanto meno con quelle, assai più grossolane e improntate dalla maniera del Verrocchio, che ador-

<sup>1</sup> VASARI, *Le Vite*, Sansoni, Firenze, 1868, IV, pag. 476.

<sup>2</sup> STEINMANN, *Michele Marini - Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissancekunst in Rom*, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, pag. 141.

nano la tomba Cibo in San Cosimato. È innegabile che fra tutte quelle opere d'arte esiste una certa affinità, specialmente nei motivi della decorazione, ma queste somiglianze formali, che possono riconnettersi ad altre già prudentemente rilevate per alcuni monu-

sistenti e li svolsero parallelamente nella elaborazione comune.

Volendo restringere il nostro esame alle sculture della cappella Maffei in Santa Maria sopra Minerva, ci sembra di avere ragioni sufficienti per riconoscere



Michele Marini: San Sebastiano. Roma, S. Maria sopra Minerva

menti sepolcrali di Roma,<sup>1</sup> sono naturali e inevitabili in artisti, i quali, fiorendo nel medesimo tempo in una città ricca di tradizioni, si giovarono di elementi pree-

nel sepolcro di Agostino Maffei non l'opera di un solo esecutore, ma il prodotto della collaborazione di due artisti. Uno eseguì il sarcofago con la statua resupina e le decorazioni dei due pilastri laterali, l'altro lavorò l'architrave del monumento, il piccolo bassorilievo della Madonna col Bambino e i due stemmi collocati in basso, lateralmente all'epigrafe. Il primo scultore, più dotato

<sup>1</sup> C. VON FABRICZY, *Giovanni Dalmata - Neues zum Leben und Werke des Meisters*, in *Abhandlung der Königl. Preussischen Kunstsammlungen*, 1901, pag. 245.



di sentimento plastico, modella fortemente la figura, ama di più il chiaroscuro e dà maggiore rilievo alla decorazione delle eleganti candelieri; il secondo è incerto nei contorni, gentile, per quanto scorretto, nel disegno e fiacco nel modellato. Ma nè l'uno nè l'altro, a nostro avviso, possono identificarsi con l'artista che eseguì la mirabile statua di San Sebastiano nudo. Costui, sia il Marini o altri, non ha forse l'efficacia realistica dello scultore del sarcofago e della figura di Agostino Maffei, ma nella tecnica, nel disegno e nel modellato si rivela subito molto superiore a quello del bassorilievo della Vergine col Putto. E, per persuadermene, basterà esaminare il rozzo disegno delle mani della Madonna e confrontare le estremità inferiori del Bambino con quelle del San Sebastiano, il modellato della base del collo di Maria con quello del santo martire; basterà por mente al modo tutto diverso di trattare i capelli e di drappeggiare le pieghe, alla differente concezione delle proporzioni del corpo umano.

Le forme del San Sebastiano sono esili e un poco rotondeggianti, le braccia sottili, il piede stretto, esageratamente lungo. Il Burckhardt nella elegante statua già vide, e non a torto, come un riflesso dell'arte del Perugino.<sup>1</sup> Questi caratteri noi ritroviamo nei bassorilievi del fregio che adorna ora il camino della sala del Consiglio superiore della pubblica istruzione, e osserviamo ancora che l'atteggiamento del San Sebastiano è molto simile a quello del Cristo legato alla colonna nella scena della *Flagellazione*. Questa figura, come l'altra del santo innanzi al tribunale, ha inoltre comune con la statua della cappella Maffei quel sentimento delle proporzioni, in cui la personalità di ogni artista meglio s'impronta e si rivela,<sup>2</sup> e, se a questi

riscontri noi aggiungeremo le indiscutibili affinità della tecnica e dello stile e la considerazione della provenienza comune, non avremo più ragione di dubitare che la statua della Minerva e il fregio del Ministero della pubblica istruzione siano opera di uno stesso artista.

Invero non è eccessivo affermare che anche il fregio con i tre bassorilievi debba provenire dalla vicina chiesa di Santa Maria sopra Minerva. Nelle molteplici e successive trasformazioni del bel santuario domenicano, molte opere d'arte furono scomposte e disperse: un monumento, che forse gli scolari di Verrocchio lavorarono insieme con i due putti collocati a destra e a sinistra dell'arco della cappella Carafa, fu smembrato e alcuni pezzi se ne trovano in un locale dipendente dalla sacrestia della stessa chiesa, altri hanno cercato rifugio a Parigi, nella collezione di madame André; allo stesso modo il bassorilievo del Marini deve essere stato tolto dal suo luogo originario e deve essere andato a finire in qualche stanza del convento, fino a che se ne trasse partito per la decorazione di un camino.

Meno certo è che esso sia stato unito con la statua di San Sebastiano, alla quale avrebbe potuto servire da predella. Lo stemma scolpito alle sue estremità esclude che esso abbia mai fatto parte della cappella Maffei,<sup>1</sup> sebbene non ci sia stato possibile rintracciare a quale famiglia esso appartenga.<sup>2</sup> Dobbiamo pertanto ritenere che, se una volta il San Sebastiano e il bassorilievo costituirono una sola entità artistica — come lascerebbero supporre l'identità delle forme e uno dei soggetti scolpiti nel fregio — la statua non fu eseguita per la cappella Maffei, eretta negli ultimi anni del secolo xv,<sup>3</sup> ma vi entrò solo più tardi, quando l'elegante predella, dimenticata dai frati, uscì dalla chiesa, e, speriamo, non per sempre.

ARDUINO COLASANTI.

**Un quadro di Bartolomeo Vivarini.** — A Sassari, sparsa disordinatamente nei vari uffici del palazzo comunale, l'antico palazzo ducale degli Asinara, è conservata una collezione di quadri che ancora aspetta la cura sapiente e provvida di un ordinatore. Solo alcune opere di questa raccolta sono veramente interessanti e fra queste è una piccola tavola (85 × 60) di

(mm. 200) della statua  $= \frac{410}{200} = 2,050$ ; e quello tra la tibia (mm. 46) e il piede (mm. 23) del Redentore, nella scena della Flagellazione,  $= \frac{46}{26} = 2,000$ . Da cui risulta che tra i valori suddetti intercede una differenza minima e assolutamente trascurabile.

<sup>1</sup> Lo stemma dei Maffei si blasona nel modo seguente: *Spaccato: nel primo d'azzurro al cervo rampante, sorgente dalla troncutura; nel secondo bandato d'oro e d'azzurro, di otto pezzi.*

<sup>2</sup> Non è inutile notare che lo scudo *interzato incappato* è rarissimo nell'araldica italiana.

<sup>3</sup> Benedetto Maffei morì nel 1494, come è dichiarato nell'iscrizione latina del suo sepolcro. Agostino Maffei uscì di vita nell'anno 1496, riportato da JACOZZI, *Cod. Vat. Ottobon.* 2552, M. 75. Confrontisi STEINMANN, art. cit., pag. 148-149.

<sup>1</sup> Cicerone, *Aufgabe II*, pag. 472.

<sup>2</sup> A questo proposito ci siamo domandati se quel rapporto fra le varie membra, che un occhio esercitato nel San Sebastiano della Minerva e nel fregio in questione rileva specialmente caratteristico nella lunghezza soverchia delle braccia e dei piedi, non rispondesse ad una costante matematica da potersi tradurre in una formola proporzionale. In poche parole abbiamo considerato se non fosse il caso di inaugurare negli studi della storia dell'arte medioevale e moderna, come elemento di confronto del tutto accessorio e con le dovute modificazioni suggerite dall'esperienza, quei sistemi di misurazione che già sono in onore nell'archeologia (KALKMANN, *Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst*, Berlin, Reimer, 1903). Mentre ci riserviamo di tornare sull'argomento, per dimostrare con numerose prove come il particolare modo che ogni artista ha di considerare le proporzioni si possa, in molti casi, ridurre ad un rapporto costante, determinabile e traducibile in numeri, non possiamo tacere che questo calcolo, applicato alla statua di San Sebastiano e al fregio del Ministero della pubblica istruzione, ci ha dato risultati oltremodo soddisfacenti. Premesso che nella statua della cappella Maffei il braccio, dalla testa dell'omero al gomito, misura mm. 290 e la lunghezza dell'avambraccio è di mm. 245, il rapporto tra le dimensioni dei due arti sarà espresso da la frazione  $\frac{245}{290} = 0,845$ .

L'analogo rapporto nel bassorilievo della Pietà, essendo la lunghezza del braccio di Cristo di mm. 38 e quella dell'avambraccio di mm. 30, viene indicato dalla frazione  $\frac{30}{38} = 0,800$ .

Allo stesso modo il rapporto tra la tibia (mm. 410) e il piede

Bartolomeo Vivarini, firmata così dall'autore nel margine inferiore a destra:

*Bartholomeus Vivarinus de Murano pinxit MCCCCLXX.*

Ha dunque nella segnatura la formula che si ritrova nelle opere di Bartolomeo posteriori al 1465. Il polittico della Accademia di Belle Arti di Venezia, 1463, e la tavola del Museo di Napoli, 1465, hanno la iscrizione: *Opus Bartholomei Vivarinj de Murano*; nel periodo successivo, al quale appartiene il dipinto di Sassari, l'autore firmò generalmente: *Bartholomeus Vivarinus de Murano pinxit*, (cfr. Sant'Agostino della Chiesa di San Giovanni e Paolo di Venezia, 1473; la Madonna dei Frari, 1474. La Vergine di San Giovanni in Bragora 1478), ed anche, più raramente: *Opus factum per B. V.* come nella Madonna di casa Colonna.

In questa tavola vi è il modo caratteristico di Bartolomeo Vivarini nel disegno tormentato, nel nero contorno che pare quasi inciso, nelle pieghe varie e contorte, nel tondeggiare di alcune forme particolari, negli occhi, nei menti, nei polsi e nelle ginocchia che si rigonfiano, nelle larghe mani dalle dita lunghe e affusolate, e poi in quella particolare indeterminatezza di mezze tinte, di ombre e di sfumature che dà alle sue opere carattere e risalto metallico. Si ritrova anche lo stesso colorito limpido, vivace delle altre opere di Bartolomeo, le stesse note di colore brillanti e festose nell'azzurro del manto e nel rosso chiarissimo del vestito della Vergine. Appartiene come la Madonna col Bambino di casa Colonna (cfr. Venturi, *Tesori d'Arte inediti in Roma*), alla quale più specialmente si riavvicina per forma e per tecnica, al periodo medio della vita dell'artista, e, come questa, non è molto differente né dalle opere sue giovanili, né dalle opere più tarde.

Nella Madonna adorante che Bartolomeo dipinse nel 1464 per la Chiesa della Certosa nell'isola di Sant'Andrea a Venezia e che oggi si conserva nell'Accademia di Belle Arti, come nel quadro di Bologna del 1450, vi è ancora lo studio di tipi vecchi e tradizionali, la tendenza di imitare la statuaria nel Bambino che dorme in grembo alla Vergine; questa tendenza si ritrova ancora nella Madonna dipinta nel 1465 per una chiesa di Bari ed oggi conservata nel Museo di Napoli, sebbene in questo dipinto dalle forme più perfezionate e più significative siano già accolte le tendenze del nuovo naturalismo padovano. La tavola di Sassari contiene in sé più libere e più evidenti queste nuove tendenze e presenta nel tipo della Madonna e del Bambino una forma nuova caratteristica, più vera e più umana, che poi Bartolomeo conservò in tutte le altre Madonne dipinte successivamente: Madonna di casa Colonna, 1471; di San Giovanni in Bragora, 1478; dei Frari, 1487; del Museo Correr, quest'ultima attribuita erroneamente ad Antonio. In tutti questi dipinti il Vivarini si è compiaciuto di conservare alcune forme particolari che egli aveva espresso fin dal 1470 nella Madonna di Sassari:

la Vergine ha sempre lo stesso viso, la stessa acconciatura, la stessa mossa; ha sempre un leggero velo di mestizia sui grandi occhi socchiusi e sulle labbra piccole e strette; la mano che stringe al seno il Bambino, segnata aperta sul primo piano del quadro, è sempre uguale nel movimento delle dita medie riunite, mentre le estreme, il pollice e il mignolo, divergono; e nella Madonna di casa Colonna, come in questa di Sassari, l'altra mano sorregge il figliuolo tenendone la gamba stretta fra l'indice e il medio.

Ma nel quadro di Sassari a confronto dei dipinti successivi si nota nelle due figure una maggiore sincerità di espressione ed una migliore spontaneità d'affetto. Il Bambino non è come nelle altre rappresentazioni seduto su un cuscino che poggia sulle ginocchia materne, qui è tutto sostenuto amorosamente dalle braccia della Vergine; non rimane diritto col suo piccolo corpo, benedicente come nel quadro di casa Colonna, o spaurito e colle piccole braccia tese come nella tavola dei Frari e di San Giovanni in Bragora; qui la scena è meno solenne, meno pomposa, ma più intima e vera. Il Bambino si abbandona tutto sul petto materno per goderne l'affetto e guarda la madre con ineffabile dolcezza alzando su di lei i suoi piccoli occhi aperti, mentre tiene le dita della mano sinistra in bocca con leggiadro atto infantile.

In questo dipinto Bartolomeo non si curò dei particolari, ai quali diede poi rilievo nei dipinti successivi, non disegnò dietro la Vergine la linea elegante dello schienale del trono, ornato di cornice a dentelli, ricco di intagli e di decorazioni; si preoccupò solo di dar risalto e vita a questa intima scena di tenerezza.

La Madonna e il Bambino di Sassari sono veri ed umani; Bartolomeo li portò sinceramente nella sua Arte traendoli dalla vita. Fermato così il tipo caratteristico, nei dipinti successivi egli volle dare maestà alle sue figure, volle comporre meglio e più dignitosamente il quadro, al quale mancò così spontaneità e grazia.

Questa preziosa tavola di Bartolomeo Vivarini apparteneva con ogni probabilità alla ricca collezione di quadri donata al comune di Sassari da Giovanni Antonio Sanna, cittadino sassarese, morto a Roma nel 1875. Ma per la storia di questo dipinto io credo che si possa risalire fino al secolo XVII.

Infatti il Ridolfi nel suo volume su *Le maraviglie dell'Arte*, Venezia, 1648, pag. 22, ricordando tutte le opere conosciute del pittore muranese ha lasciato scritto:

« Et un'altra figura di nostra Donna col fanciullo « in seno è appresso il Signor Gio. Battista Fais in « gegnero di fontane, e vi è annotato Bartholomeus « Vivarinus de Murano pinxit 1473 ».

Ora questa data del 1473 invece del 1470, che è chiarissimamente segnata nella tavola di Sassari, può derivare da un errore del Ridolfi. Ma se noi pensiamo



che il soggetto del quadro corrisponde, che l'ingegnere Fais, dato il cognome comunissimo in Sardegna, doveva essere sardo se non di nascita almeno di origine, io credo che possiamo concludere che questo

Dall'esame dell'incisione pubblicata nella *Rassegna d'arte* non si possono rilevare altri caratteri di confronto per lo studio comparativo delle due opere.

CARLO ARU.



Bartolomeo Vivarini: Madonna col Bambino  
Sassari, Palazzo comunale

dipinto di Bartolomeo Vivarini, conservato nella Pinacoteca comunale di Sassari è quello stesso ricordato dal Ridolfi e che fine ad oggi era stato sempre considerato come perduto.

Nell'ultimo fascicolo della *Rassegna d'arte* (maggio 1905) F. Mason Perkins, studiando le pitture italiane del Fogg Museum di Cambridge, pubblica ed illustra brevemente una tavola « vigorosamente concepita ed eseguita » che rappresenta la Vergine col Bambino, ascrivita a Bartolomeo Vivarini, ma che egli invece ritiene « solo ottimo lavoro di bottega ».

Questa tavola di Cambridge è una copia della Madonna di Sassari, eseguita con la massima fedeltà nel disegno di tutto il contorno, anche nei particolari più minuti, ma un poco più tormentata nelle pieghe delle vesti.

Si tratterà forse di una copia eseguita nella bottega di Bartolomeo.

**La fonte di Piazza a Perugia.** — Nell'anno 1438 il terremoto buttò a terra, come scrisse Vincenzo Tranculli nel suo *Trattato delle pestilenze*, « la metà di una contrada di Perugia, cioè della piazza, e guastò il meraviglioso edificio della fontana ». Quasi con le stesse parole il Maltempo (*Cronache o meglio Trattato*, Orvieto, 1585) accenna ai gravi danni del terremoto, come accaduti nel 1340. Certo è che quei danni si possono ancora oggi constatare, specialmente nel modo con cui furono rimesse al posto le lastre marmoree del bacino superiore. Altre cause tolsero alla fonte il suo effetto primitivo, i coronati grifi rampanti dal bacino inferiore al superiore (vedi a questo proposito l'incisione qui unita, già data da Romeo Gallenga Stuart nel suo recente libro su Perugia e ricavata dagli Annali decemvirali, anno 15...) e le griglie di ferro costruite da fabbri ferrai della terra di Fratta, oggi Umbertide, l'anno 1301.

Lasciando a parte per ora ogni questione relativa alla grande iscrizione, che pure fu spostata in varie parti ed è tronca in altre, ci basti di segnalare i grossolani errori in cui tutti caddero sin qui, per non avere osservato che le leggende apposte di qua e di là dalle statuette del bacino superiore non corrispondono talvolta alle statuette medesime.

Una di esse rappresenta una fanciulla che porta una testa virile: PVELLA FERENS SALOMON [EM]. Il Vermiglioli spiega così la enigmatica rappresentazione: « divulgatasi per l'orbe intiero la sapienza di cui il Signore fece larghissimo dono al Re Salomone, dice

marcatissima epigrafe REX — MAGNA (?) Il Vermiglioli pensò che « codesto Re fosse Rodolfo d'Abspruch eletto Re de' Romani nel 1273, quando appunto travagliavasi nella grand'opera della fonte ». Ma egli è invece un profeta, come ci fanno accorti le figure di Davide e di Mosè, postevi a confronto. L'epigrafe va ricostruita così: SALOMON — REX. E quel MAGNA va dopo il frammento d'un'altra scritta, il seguito della parola VICTORIA, che sta a sinistra di una statuetta recante una palma.

ROMA — GENTIVM suona un'altra iscrizione, che il Vermiglioli suppone incompleta e da completarsi così:



La fonte di Piazza a Perugia. (Cliché dello Stabilimento di arti grafiche a Bergamo)

il sacro Testo, che tutta la terra desiderava contemplare il suo sembiante, e ravvisare in esso la sapienza medesima, ... A noi sembra pertanto, che codesta statuetta divenga un'acconcia parafrasi al sacro Testo medesimo, dall'ingegno, non meno che dalla artistica licenza ideata». Un bel modo invero di presentare re Salomone all'ammirazione delle genti! L'artista, secondo il Vermiglioli e gli altri che gli prestaron fede, avrebbe dato a una donzella la testa veneranda spiccata dal corpo. Ma basti confrontare questa testa con quella di San Giovanni Battista, pure figurato in un'altra statuetta, per accorgerci che la fanciulla è Salome recante a Erodiade il capo reciso del Precursore.

Il SALOMON della scritta andava attaccato a un'altra parola. Vi è di qua e di là della figura di un uomo barbato, tutto avvolto in un manto, con *saraballa*, la

ROMA *Domina* GENTIVM; ma a ROMA va unita una lastra, a cui si è attaccata la figura di S. PAVLVS DOCTOR — CAPVD MVNDI. Escambiandosi le parti già scambiate, le iscrizioni si reintegrano così: ROMA — CAPVD MVNDI; S. PAVLVS DOCTOR — GENTIVM.

DIVINITAS — BEATI LAVRENTI è l'epigrafe che si legge ai lati di una donna che addita il cielo, dalla *Teoteta* o *Divinitas* di San Lorenzo, secondo il Vermiglioli, il quale anzi volle vedere nella muliebre figura lo stesso Santo diacono contemplante la patria celeste, tutto velato come un Augusto in atto di compiere sacri riti. Invece a DIVINITAS deve far seguito EXCELSA, parola che si è rifugiata dietro l'altra di CLERICVS. Manco male che l'iscrizione « chiarissimamente marcata: CLERICVS EXCELSA », non fu



sufficiente al Vermiglioli per « meglio investigare il significato della rappresentanza ». Dopo *Clericus* dovevan venire le parole BEATI LAVRENTI; e come dopo la figura di Sant' Ercolano (*Sanctus Erculanus* -- *pastor perusinorum*) vedesi quella del chierico traditore (*Clericus proditor* — *Sancti Ercutani*), così dopo quella di San Lorenzo (*Sanctus Laurentius* — *bonum opus operatus est*) dovevasi vedere a riscontro quella del chierico fedele.

ANGELVS NVMPATIVS — NOBILIS è detto presso l'Arcangelo Michele. Evidentemente la prima e la seconda parte dell'iscrizione sono fuor di posto, quella si riferiva all'Arcangelo Gabriele, questa a una figura che non è possibile determinare. E all'Arcangelo Michele doveva essere apposta la scritta: NOBILIS MILES DOMINI, che sta a sinistra di San Giovanni, disgiunta dall'altra che gli sta a destra: ECCE AGNUS DEI. Ma oggi non resta più se non che la metà dell'iscrizione del San Michele, e metà dell'altra del Battista.

MELCHISEDEC — SACERDOS DOMINI è l'epigrafe della statuetta del biblico personaggio, epigrafe che cedette a quella di SANCTVS BENEDICTVS la seconda sua parte (HABENS SPIRITVM PROFEXIE), e tolse per sè il *Sacerdos Domini* che andava unito a *Sanctus Benedictus*.

Il senso delle statuette del bacino superiore della

fonte di Piazza a Perugia, per questi spostamenti delle iscrizioni, rimase in parte incompreso; e, per la mancanza di altre iscrizioni e di altre statuette, non fu possibile di ricostruire sin qui intero il concetto delle rappresentazioni. Manca una mezza iscrizione dopo la figura del Battista, forse *ecce qui tollit peccatum mundi*; un'altra mezza dopo la figura di Salome; e una mezza ancora tanto a seguito di NOBILIS, quanto di San Michele. Dunque manca lo spazio intero di due lastre, e vennero meno due versi all'iscrizione che ricorda fra Benvignate e Boninsegna e i Pisani. Il trovarsi una lastra con una mezza iscrizione svanita mette in dubbio se tre e non due soltanto sieno le lastre mancanti, perchè quella mezza iscrizione poteva integrare la leggenda di ANGELVS NVMPATIVS o le altre incomplete. Ma supponendo come verosimile tale integrazione, può dirsi con sicurezza che erano due di più le facce del catino superiore.

Delle statuette mancanti una sola si può determinare per il resto della iscrizione, cioè quella dell'Arcangelo Gabriele che doveva fare riscontro all'altra di San Michele. Di altri difetti di traslocazione, anche nell'altimetria della fonte, potremo tenere parola; ma per ora ci basti di avere richiamato l'attenzione degli studiosi sopra gli errori che si vanno ripetendo intorno al principalissimo monumento dell'arte nostra.

A. VENTURI.

·NB. — Per norma dei lettori de *L'Arte*, avvertiamo che delle due splendide opere di Melozzo e Piero della Francesca, riprodotte nel fascicolo passato, si possono trovare belle fotografie presso la casa ANDERSON di Roma.

# CORRIERI

## NOTIZIE D'INGHILTERRA.

**Disegni recentemente scoperti al Museo Britannico.** — Due disegni di non lieve interesse vennero, non è molto tempo, alla luce nel gabinetto delle stampe

a penna e bistro, eseguiti su due fogli identici di carta pecora. Le riproduzioni zincografiche ci dispensano da una lunga descrizione.

1° *recto* (vedi la riproduzione figura 1): Vi è rappresentata la figura quasi a nudo di un uomo barbato,



Fig. 1 — Vittore Pisano (?): Studi. Londra, British Museum.

al Museo Britannico. Furono trovati raccolti in una copertina di carta, vicino ad altri disegni rimasti sciolti e appartenenti a varie scuole, fra i quali l'abbozzo originale del Cristo che benedice i fanciulli, esistente nella nostra Galleria Nazionale e proveniente dalla scuola di Rembrandt.<sup>1</sup> Quando, circa trent'anni fa, fu intrapreso il riordinamento dei disegni italiani, pare strano che i fogli in discorso siano sfuggiti all'assistente cui spettava il compito di dirigere tale lavoro.

In uno di essi vi è il timbro della Collezione Lagoy, dalla cui raccolta ci giungono, secondo ogni probabilità, entrambi i disegni, pervenuti al gabinetto delle stampe del Museo Britannico forse per mezzo delle collezioni Dimsdale e Woodburn. Entrambi i disegni sono

che si incammina a destra e ha in ispalla un uccello gigantesco; composizione nella quale alcuni vogliono ravvisare Ercole con l'uccello Stinfalio. Più verosimilmente vi è raffigurato uno di quei soggetti mitici, così prediletti dagli artisti del Rinascimento, il cui significato al dì d'oggi non siamo in grado di spiegare. Sulla parte destra del foglio si vede uno studio di donna ignuda che tiene in mano uno specchio; disegno a semplici contorni rappresentante forse una « Vanitas ».

Nel cosiddetto libro Vallardi al Louvre (fol. 94, n. 2589) si trova una testa grande, che pare una variazione dello stesso modello, fatta della mano di qualche seguace o scolaro.

Questi due schizzi di Londra sono da annoverare fra i migliori disegni del Pisanello, pel quale sono caratteristici il tocco sottile e simpatico dei contorni, il modo di ombreggiare a linee fini, tratteggiate con

<sup>1</sup> Vedi *The Burlington Magazine*, gennaio 1905, con la riproduzione di quel disegno.



ottima cura e la maniera particolare colla quale viene indicato il terreno a tratti come di uncino. Sul rovescio abbiamo due teste a matita nera: un profilo d'uomo senza barba leggermente schizzato, e una testa di donna vista di faccia. Il manto ad orlo tagliato a festone, che le discende dal capo intorno alle spalle e le cinge il viso a guisa di cornice, è di una forma che s'incontra piuttosto nelle opere di scuola fiamminga e tedesca, benchè non possa dichiararsi di carattere esclusiva-

di Londra quanto quello di Parigi si avvicinano al tipo ed alla maniera del Pisanello, ma la tecnica dell'ombreggiare ci pare troppo slegata per esser di sua mano: vi manca insomma quella precisione di disegno, quella finezza di linee, che distinguono certi abbozzi somiglianti a questi, ma di una autenticità innegabile; per esempio, un foglio dell'Ambrosiana dove sono raffigurati due santi ritti in piedi, diversi guerrieri in una barca ed una chiesa appena abbozzata.



Fig. 2 — Scuola del Pisanello: Studi. Londra, British Museum

mente settentrionale; certe particolarità però, nel tipo e nel disegno, sembrano indicare un'origine fiamminga e confortano l'opinione che nè l'uno nè l'altro di quei due disegni del rovescio, siano di Vittore Pisano.

2° *recto* (vedi la riproduzione figura 2): Figura intera di un santo ritto in piedi; ha analogia con un altro disegno del libro Vallardi, un foglio con un Sant'Antonio e un guerriero (fol. 173, n. 2633). In tutti due troviamo le stesse pieghe molteplici nel cascare dei panni; identici pure vi sono il taglio della barba e la forma goffa delle mani. Non v'è dubbio che tanto il disegno

Gli altri disegni sul foglio di Londra, leggermente schizzati, mostrano il fare, piuttosto debole, di qualche seguace. Sul reverso abbiamo due aquile araldiche simili ad un foglio del Libro Vallardi. Le differenze si riducono alle dimensioni, alla posizione che è quella rovesciata, e alla mancanza della corona in uno degli uccelli. Il disegno di Londra è eseguito a penna e bistro con tracce di matita nera qua e là e precisamente sotto i contorni a bistro: talvolta, invece delle tratteggiature della penna, l'artista si compiace di darci una pennellata a seppia. Paragonato al disegno del Louvre, il nostro ci sembra meno importante sia per il

concetto della testa, sia per la soverchia incertezza dell'esecuzione.

Mr. G. F. Hill del Museo Britannico, di cui il lavoro su Pisanello è di imminente pubblicazione (per cura della casa editrice Duckworth), ci ha indicato con somma gentilezza alcuni dei disegni analoghi sopra nominati. Il medesimo conoscitore suggerisce pure che giovi fare un confronto tra questi disegni e le opere di Stefano da Zevio, paragonandoli con le diverse pitture attribuitegli in Verona e nei dintorni, con l'Adorazione dei Magi di Brera, con la squisita Madonna circondata dagli Angeli della Galleria Colonna a Roma, come pure con diversi disegni che si potrebbero con tutta probabilità attribuire alla stessa mano, per esempio, una Madonna nel gabinetto delle stampe a Dresda,<sup>1</sup> un disegno al Louvre, un altro nell'Ambrosiana, e via dicendo. In tutte codeste opere le figure sono svelte e graziose, le mani sottili con dita affusolate, il cascare dei panni lungo e molto singolare, tratti caratteristici che mancano nei detti disegni di Londra e di Parigi. Per riassumere dunque ci pare che, facendo eccezione degli studi sul diritto del primo foglio, i quali mostrano il fare del Pisanello, dobbiamo riconoscere negli altri tre la mano di qualche seguace sconosciuto.

Fra i recenti acquisti dobbiamo pure notare uno schizzo impressionante del Tintoretto, l'« Adorazione dei Pastori », eseguita su carta grigiastra con molto vigore e vivacità. Davanti al divin Bambino, collocato a destra con la Vergine e San Giuseppe, vi si vedono tre figure inginocchiate, e di sopra, librati in aria, numerosi angioletti. I contorni sono indicati con tocco franco, sia a matita nera, sia con pennellate larghe a bistro scuro. La tinta ad olio nelle ombre di bruno e giallo lumeggiate a biacca, rende più vigorose le figure.

Il Museo ha ultimamente ricevuto in dono da Mr. George Salting un foglio interessante con otto studi a penna e bistro della Madonna col Bambino, ascritti a Marco Zoppo. Attribuiti altra volta a Mantegna, furono incisi da Francesco Novelli<sup>2</sup> nella sua pubblicazione intitolata: *Disegni del Mantegna* uscita a Venezia fra il 1795 e 1797.

A. M. H.

\* \* \*

**Asta Christee.** — Alla fine di gennaio fu messa all'asta la collezione della Casa Lawrie e Compagnia di Bond Street, causa lo sciogliersi dell'associazione.<sup>3</sup> Fra quei quadri ve n'erano parecchi di scuola italiana: un ritratto muliebre del Moroni; un Cristo carico della

croce di Girolamo da Cotignola, colla firma del pittore e la data 1514; un ritratto, ascritto a Giulio Campi, del celebre musico Lodigiano Franchino Gaffurio, pittura già nota agli studiosi, essendo stata esposta nella Mostra d'arte veneziana alla New Gallery dell'anno 1894-95; diversi esempi più o meno interessanti di scuola veneziana, e fra essi un Cristo nell'atto di benedire, opera firmata di Benedetto Diana, che fu acquistata dal direttore della collezione Wallace; finalmente la tavola, della quale vogliamo ragionare più a lungo, di Giovanni Francesco da Rimini.

Tanto questa Madonna, quanto pure il Cristo del Diana furono fotografati quando facevano ancora parte della raccolta Lawrie per cura dell'Arundel Club, benchè le fotografie non venissero fra le mani dei soci che nel febbraio di quest'anno 1905<sup>1</sup>

Per cortesia del proprietario attuale, Mr. George

<sup>1</sup> L'Arundel Club fu fondato nella primavera dell'anno 1904 dal rinomato conoscitore Sir Martin Conway, con l'intento lodevole di fotografare opere d'arte importanti di proprietà privata, e così di farle conoscere agli studiosi ed amatori d'arte. Nel primo anno della sua esistenza il Club ha offerto ai suoi soci una scelta collezione di quindici riproduzioni, fra le quali, oltre quelle nominate in queste pagine, si trovano due esemplari di scuola inglese del secolo xv; il tondo notevole della collezione Cook, opera di Filippo Lippi; una Pietà del Moretto della medesima raccolta; una Madonna di tipo singolare e di un carattere spiccato col Bambino e due angeli, attribuita alla scuola spagnuola-siciliana (Hispano-Sicilian School), che appartiene alla collezione Salting e destò grandissimo interesse nella recente Esposizione del Burlington Fine Arts Club (Vedi la riproduzione che accompagna la notizia di quell'Esposizione nel fasc. 2° di questo periodico, pag. 130, scritta da Mr. Herbert Cook); un ritratto squisito ed assai importante della collezione Meynell Ingram, attribuito a Tiziano o Giorgione; un San Sebastiano e un ritratto virile, ascritti rispettivamente ad Antonello da Messina ed a Raffaello; diversi saggi di pitture settentrionali (fra le quali un Franz Hals di prim'ordine), e via dicendo. Per le attribuzioni, che sono quelle dei proprietari, il Comitato del Club non assume alcuna responsabilità.

Meno di un anno dopo la fondazione di quella Società, si è formata a Londra una seconda sulla quale desidereremmo richiamare l'attenzione dei lettori de *L'Arte*. Ha per iscopo di riprodurre i disegni degli antichi maestri esistenti nelle raccolte pubbliche e private d'Inghilterra, e col tempo anche di intraprendere simili lavori nelle collezioni dell'estero.

La ricchezza delle raccolte inglesi in materia di disegni originali è stupenda, benchè i fogli sono per la più parte rimasti finora poco accessibili agli studiosi, sia per mancanza di qualunque organizzazione speciale per riprodurre i disegni e metterli alla portata di ognuno, sia per causa dei prezzi eccessivi richiesti per diritti di riproduzione, nel caso che vi esistano già le fotografie.

L'organizzazione testè formata, alla quale viene dato il nome di Società Vasari — ricordando così uno dei primi fra gli studiosi e raccoglitori di disegni — si propone di dar fuori ogni anno un certo numero di fogli, accompagnato di brevi note critiche; per la riproduzione sarà impiegata la fototipia, più atta di ogni altro metodo a rendere colla massima fedeltà la qualità della superficie e la tecnica dell'originale.

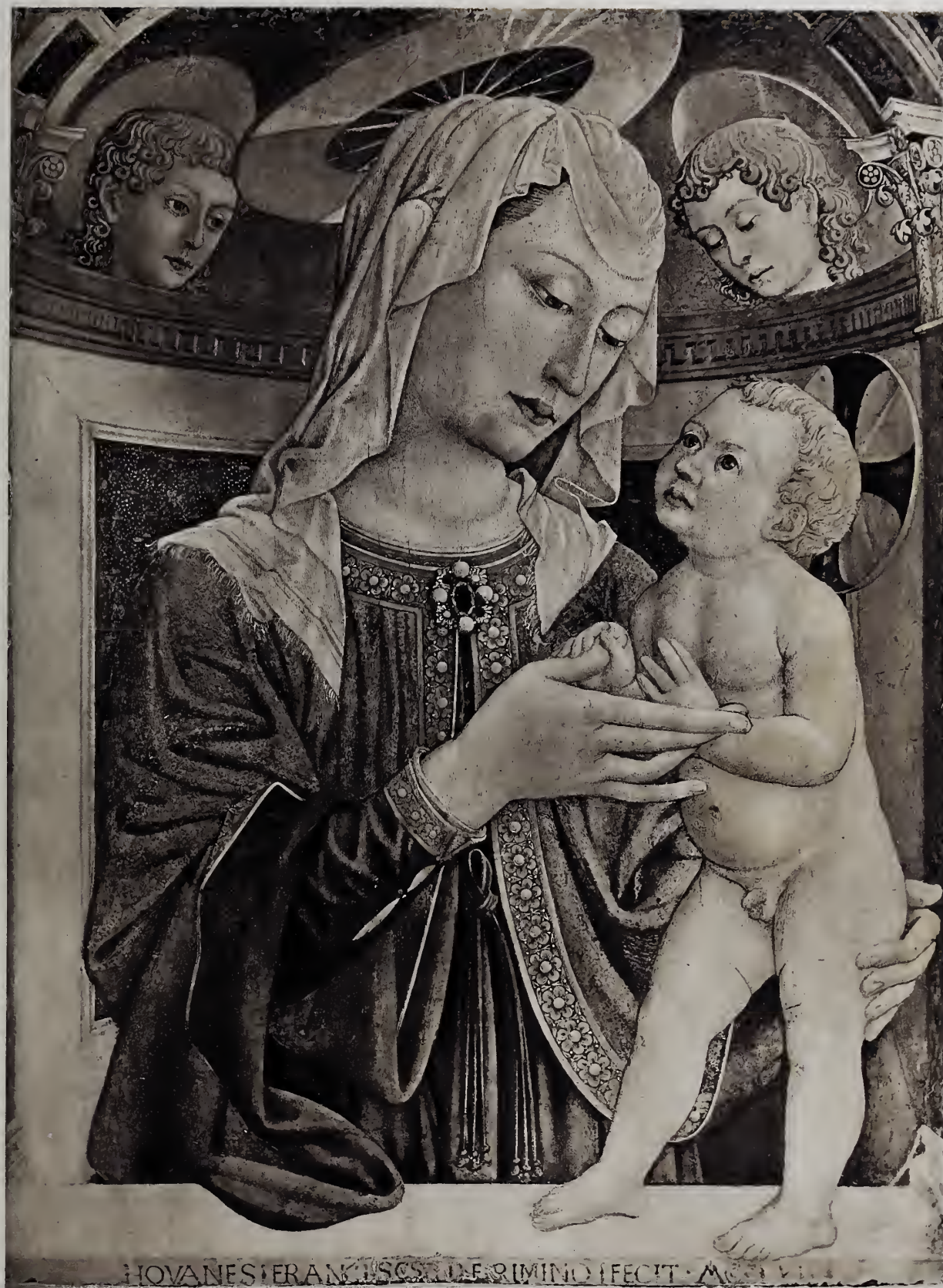
L'abbonamento annuale dei soci è di L. 26, e nel primo anno il Comitato ha l'intenzione di pubblicare almeno venti fogli della collezione del Museo Britannico. Fra essi vi saranno disegni del Pisanello, di Jacopo Bellini, Piero di Cosimo, Leonardo da Vinci, Tiziano, Montagna, Pontormo, Paolo Veronese, Timoteo Viti,

<sup>1</sup> Vedi *Arte*, 1901, pag. 238, riprodotto in un articolo del dottor G. Frizzoni.

<sup>2</sup> Il Novelli ha parlato dei disegni in discorso, a lui regalati dal pittore Pietro Bini, in due lettere del maggio e giugno 1769. La lettera del 25 giugno ci insegna che il pittore Sassi li aveva già giudicati opere di Marco Zoppo. (Vedi CAMPORI, *Lettere artistiche*, pag. 319, 320).

<sup>3</sup> Ora rappresentata da Sulley e Compagnia di New Bond Street,





Giovanni Francesco da Rimini: MADONNA col BAMBINO

*(Londra Collezione di Mt. George Salting)*





Salting, siamo in grado di porgere ai lettori una riproduzione del quadro di Francesco da Rimini,<sup>1</sup> la quale ci dispensa di descrivere quella composizione soave ed incantevole, ma non sarà forse priva d'interesse una parola intorno allo stato presente della pittura.

Una distinta conoscitrice<sup>2</sup> della tecnica, dopo un minuto esame, ha dichiarato che la conservazione è ottima; all'infuori forse di certi ritocchi, come, per esempio, nell'aureola del Divin Bambino e possibilmente anche nei suoi capelli, nelle aureole degli angeli e della Santa Vergine ed in una parte della sua manica rossa, lo stato della pittura si potrebbe dire quasi originale.<sup>3</sup> L'incarnato, specialmente nel viso della Madonna e nel corpo del Cristo, ha un perlaceo di rara bellezza e una luminosità veramente sorprendente. Il vestito della Santa Vergine di color rosso vivace brilla coi riflessi del rubino, il ricamo di gemme sull'orlo del mantello e la graziosa cintola di funicelle verdi annodata davanti sulla veste rossa sono eseguiti di maniera fine e nitida; bello pure il disegno e l'esecuzione del capitello della colonna che si vede a destra.

Il quadro, che porta la firma originale *Jovanes Franciscus De Rimino Fecit MCCCCLXI*, è identico a quello che nel 1902 si trovava presso il cav. Angelo Cantoni a Milano, ove fu visto dal dott. Corrado Ricci, il quale nella *Rassegna d'Arte* ce ne diede una piccola riproduzione.

È pure identico, come dimostrò lo stesso illustre conoscitore, col quadro ricordato dal Lanzi, da Pietro Zani nella sua *Enciclopedia*, e da Marcello Oretti nei suoi zibaldoni manoscritti, come parte, ai tempi loro, della collezione Hercolani a Bologna. Per una strana coincidenza si trovano dunque riuniti a Londra nella

stessa raccolta di Mr. Salting, due dipinti di quell'antica e rinomata galleria, cioè i Tre cantori di Ercole Roberti e la Madonna ora ricordata del nostro pittore Ariminense. Nella già nominata *Rassegna d'arte* (settembre 1902, pag. 134) il dott. Ricci ha rapportato tutte le notizie finora conosciute intorno a quel pittore dimenticato, il quale deve unicamente a lui la sua riabilitazione.

Egli lo deriva per discendenza artistica dai pittori della scuola perugina e precisamente da quella di Benedetto Bonfigli.<sup>1</sup> Due sole opere di Giovanni Francesco erano allora note a lui:<sup>2</sup> la Madonna di San Domenico di Bologna firmata e datata 1459, e quella della quale ora ragioniamo che dalla galleria Hercolani passò a Milano e da Milano a Londra.

Ci pare che in entrambi il pittore si riveli artista di fine sentimento; nella composizione del 1461 è bello assai il concetto e il tratteggiare delle linee nella Madonna, seria e nobile la sua espressione.

Il Bambino, benchè privo di bellezza, non manca certamente di vitalità; grazioso è il gesto della manina destra con cui stringe il pollice della madre e naturale il movimento del corpo.

Attratti poi gli angeli di espressione soave e dolce e caratteristici nel tipo del cranio e nel disegno dei capelli arricciati.

Il nostro intento non è di ascrivere al nostro pittore un posto superiore a quello che meriti nello sviluppo dell'arte; egli è da considerarsi senza dubbio come uno di quegli umili pittori locali del Quattrocento, di moltissimi dei quali gli archivi ci conservano i nomi, benchè ci rimanga poco o nulla delle loro opere, dimenticate forse, a cagione della loro debolezza. Ma nel caso di Giovanni Francesco esitiamo ad ammettere che sia affatto giustificato l'oblio in cui pure è caduto, perchè, di fronte alla sua opera firmata

---

Guardi, Lucas van Leyden, Hans Holbein I e II, Ambrosius Holbein e Rubens.

All'ufficio di presidente del Comitato, è stato nominato Mr. Sidney Colvin, direttore del Gabinetto delle Stampe; il segretario è Mr. G. F. Hill, del Gabinetto delle medaglie, al quale ognuno può rivolgersi per qualunque informazione riguardante la Società.

<sup>1</sup> L'unita riproduzione è stata fatta apposta per il nostro periodico da Donald Macbeth di Londra, con permesso speciale, accordatoci con somma gentilezza dall'attuale possessore del dipinto Mr. Salting, al quale presentiamo i nostri più sentiti ringraziamenti.

<sup>2</sup> Mrs. Herringham, autrice della nuova traduzione inglese del Trattato di Cennino Cennini, opera da essa inoltre arricchita di annotazioni preziose.

<sup>3</sup> È ancora da osservare che il mantello della Vergine e certe altre parti del dipinto hanno ora un aspetto per così dire macchiato.

Il pittore, secondo la sopra nominata egregia scrittrice, volendo forse ottenere una trasparenza di colore alquanto granulosa, dipinse il mantello, come pare, a punteggiature; col tempo il colore (probabilmente a olio) di questo, che in origine copriva la superficie di maniera abbastanza uniforme, si è contratto, ossia consumato in parte; e vi è rimasta per conseguenza una superficie a puntine.

La tavola ha inoltre patito lievi danni nella parte bassa (dove si trova un piccolo buco in mezzo all'iscrizione) e così pure nella parte superiore; danni che ora sono stati bene riparati.

---

<sup>1</sup> Un confronto fra la Madonna del 1461 e le opere della scuola perugina del Quattrocento non riesce assolutamente convincente per la questione dell'ammaestramento del nostro pittore. Rimane ancora da scoprire se Giovanni Francesco da Rimini sia da identificare con l'uno o l'altro fra i diversi artisti omonimi del Quattrocento, riferiti da vari scrittori, cioè: un Johannes de Arimino il quale, secondo un'iscrizione nel Duomo di Reggio, lavorava nel 1439 (CAMPORI, *Gli Artisti*, ecc., pag. 408); un Giovanni da Rimini nominato nel 1441 nel libro degli Statuti dei pittori della Fraglia in Padova (MOSCHINI, pag. 23), un altro del medesimo nome che morì in Venezia nel 1463 (CAMPORI, op. cit.) e un Giovanni Francesco da Rimini che dipingeva nella cappella di Santa Brígida a San Petronio di Bologna. La supplica, indirizzata dal pittore agli ufficiali della fabbrica di quella chiesa, è riportata dal Gaye (*Carteggio*, I, pag. 244) ma vi manca pur troppo la data; di mano più recente fu segnata coll'anno 1471.

<sup>2</sup> Tre opere non firmate sono state in seguito attribuite a Giovanni Francesco: il Battesimo di Gesù, dal comm. Bernardo Blumenstihl in Roma, la Madonna in adorazione del Putto nella Pinacoteca di Bologna (V. *Rassegna*, maggio 1903, pag. 69), e una ripetizione con variazioni di quest'ultima di proprietà privata a Firenze (V. *Rassegna*, luglio 1904, pag. 104).

del 1461, interessante anche storicamente, egli ci pare non indegno d'essere ricordato e tenuto in pregio.

C. J. Ff.<sup>1</sup>

#### NOTIZIE DI VENEZIA.

**L'inaugurazione della Esposizione internazionale.** — Della festa gentile e solenne che si è celebrata domenica 26 aprile in Venezia con l'apertura della sesta mostra internazionale d'arte moderna, i giornali quotidiani hanno già pubblicati tutti i particolari.

Ci asteniamo pertanto dal parlare della cerimonia, per la quale l'anima della maravigliosa Regina parve vibrare di vita più intensa, rievocando ancora una volta nella indolente sonnolenta della laguna d'oltremare e di corallo le visioni di fasto, di ricchezza e di gloria, che Francesco Guardi ultimo vide ed ultimo celebrò nei suoi quadri.

Ma, riservandoci di esprimere un più maturo e particolare giudizio in un articolo nel quale ci proponiamo di riprodurre le opere più singolari che gli artisti di tutto il mondo hanno inviate, rispondendo all'appello del Comitato organizzatore della Mostra, di cui non invano è anima Antonio Fradeletto, non vogliamo tacere le immagini di signorilità elegante, di ricchezza mirabile, di armonia profonda che suscita la visione di questa sesta esposizione.

Fra le innovazioni più fortunate, pensate dall'onorevole Fradeletto, due, io credo, hanno specialmente contribuito alla nobiltà della rinnovata impresa. A buon diritto si era lamentato da molti — e il sottoscritto non fu tra gli ultimi e tra i meno vivaci — che artisti di gran nome, profittando dell'invito del Comitato, che permetteva loro di sottrarsi ai pericoli del rigoroso esame della giuria di accettazione, inviassero a Venezia opere, le quali offendevano a un tempo la dignità dell'arte e la bellezza complessiva della Esposizione. Quest'anno pertanto il Comitato ordinatore ha limitato grandemente il numero degli inviti alle persone, inaugurando invece il sistema dell'invito diretto delle opere. Non vogliamo dire che si sia riusciti così ad eliminare tutti gli inconvenienti segnalati per il passato, ma certo si sono ottenuti tali vantaggi, che il livello della Mostra appare a primo aspetto di gran lunga rialzato.

L'altra novità consiste nell'aver continuato, estendendolo agli stranieri, il programma che si cominciò ad attuare nel 1903 per le sole regioni italiane. È ancora vivo il sentimento di unanime ammirazione che suscitò allora la vista di quelle sale, la cui decorazione era stata affidata ai migliori artisti delle singole re-

gioni. Si poteva e si può, in vero, discutere il buon gusto di alcuni motivi qua e là scelti, si può magari non essere d'accordo nella valutazione dei criteri seguiti per tutta la decorazione di questo o di quell'ambiente, ma nessuno potrà e potrà mai disconoscere che la genialità di un provvedimento, per il quale l'arte sembra ritrovare l'antica unità delle sue manifestazioni ideali e dei suoi adattamenti agli usi pratici, in uno sforzo per cui il concorso di attitudini e di temperamenti diversissimi si è richiesto a formare quella che i francesi chiamano felicemente « armonia d'insieme ».

Quest'anno, pertanto, le sale italiane sono state poco cambiate, ma le lievi modificazioni sono frutto della esperienza e hanno il merito di aver rimediato a qualche stonatura che venne a suo tempo rilevata. Fu saggio provvedimento quello dei Lombardi, per esempio, i quali hanno soppressi i tappeti che male si adattavano al carattere decorativo della loro bella sala; gli artisti del Mezzogiorno hanno saputo giovare di tutte quelle industrie che l'iniziativa di alcuni spiriti coraggiosi ha resuscitate colà dove fiorirono le glorie di San Leucio e di Capodimonte, e, se gli Emiliani, troppo indugiando nei particolari, non hanno ancora trovata l'armonia di un vero insieme decorativo e mostrano di non saper vincere quello stridore di forme e di colori che trova la sua espressione più alta nel pregio della loro sala; i Toscani, ravvivando i toni e riscaldando la freddezza della decorazione che era sembrata eccessiva, hanno trovata la luce più simpatica e favorevole per le opere dei loro espositori.

In generale gli artisti che hanno atteso all'allestimento di queste sale si mostrano ancora legati alla tradizione classica, e noi francamente ce ne compiaciamo, considerando che troppo a lungo si è pensato essere una cosa fissa e immobile, una cristallizzazione, un modello da scuola o da museo quello spirito classico che invece contiene il ritmo e i germi della vita, e che si rinnova e continua come si rinnovano e continuano le primavere.

Invece gli stranieri che decorarono la sala francese, la inglese, la svedese, la ungherese e le due tedesche si mostrano più indipendenti da ogni tradizione e più ansiosi ricercatori di motivi nuovi e singolari. Ma ci sembrerebbe per lo meno arrischiato affermare che nelle singole decorazioni di queste sale lo spirito e il carattere nazionale si rivelino molto chiaramente. Se da ciò si può trarre una conclusione, quale essa potrà mai essere, se non che il così detto stile nuovo difetta di quelle forze vitali le quali trovano il loro fondamento e la loro origine nell'anima di una stirpe e si svolgono feconde soltanto con la spontanea partecipazione di tutto un popolo?

Abbiamo già detto che, in questa sesta esposizione il livello generale — se così è lecito esprimersi — è più elevato che nelle altre. Aggiungeremo che esso, per fortuna, è tale, da non farci rimpiangere la man-

<sup>1</sup> Nell'ultimo corriere da Londra inviatoci da C. J. Ff. fu pubblicato per errore di stampa che i ritratti del padre di Dürer si trovano a Burghausen nella Pinacoteca di Monaco di Baviera. Si tratta invece d'una sola opera: il ritratto di Monaco fu trasportato a Burghausen.



canza di un vero e proprio quadro. Trionfano, invece, i così detti *pezzi di pittura*, ad attestare non solo che il momento artistico attuale è un momento di elaborazione e di transizione, ma che il cammino verso l'avvenire dell'arte, benchè difficile e lento, è diritto e sicuro.

Ogni epoca, come ogni uomo, non può e non deve dare che quello di cui essa è capace, quello che meglio può servire a determinarne il carattere, le tendenze, le idealità. Perciò noi salutiamo con gioia i tentativi affannosi, gli ardimenti geniali, le ricerche intense che l'arte internazionale, irrequieta e trepidante, invia alla solenne gara di Venezia, come il vento fresco trae i cirri, i cumuli, tutte le innumerevoli forme delle nubi a navigare per il cielo trasparente di questa tardiva primavera.

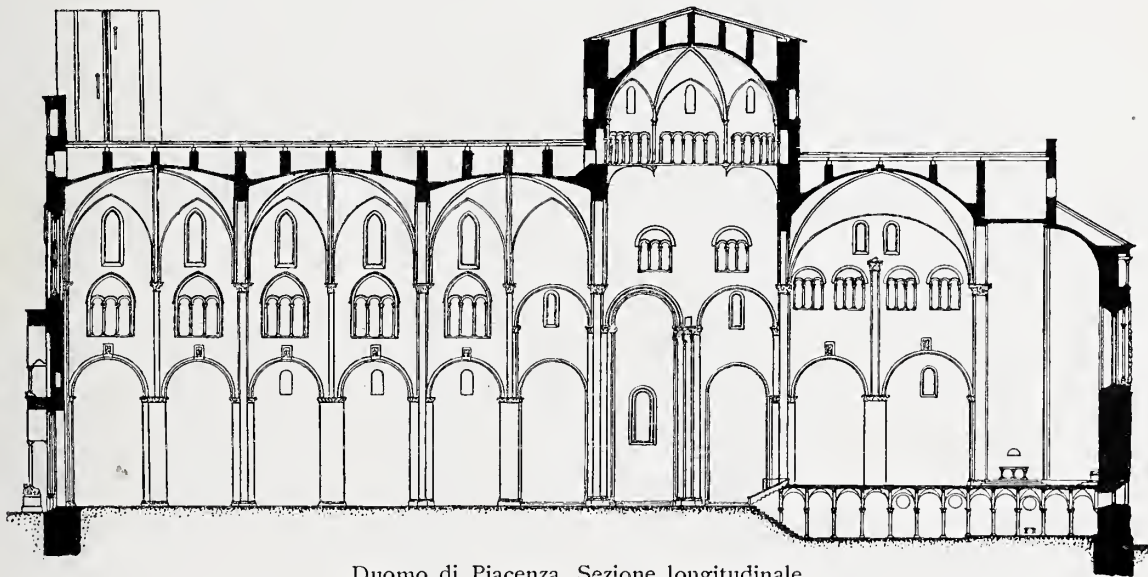
ARDUINO COLASANTI.

#### NOTIZIE DELL'EMILIA.

**Restauri al Duomo di Piacenza.** — Credo che in poche città d'Italia siansi compiuti tanti restauri

preparò coscienziosamente al restauro con una monografia <sup>1</sup> dove il problema era studiato per ogni verso. Dalla monografia e da una brevissima comunicazione <sup>2</sup> riproduciamo tre tavole ignote alla maggior parte degli studiosi. La seconda e la terza sono degne di nota per le vivaci anomalie iconografiche; la prima presenta la sezione longitudinale del Duomo corrispondente all'apparenza odierna, salvo qualche particolare di poco conto e i pennacchi, che ora sono a quadruplici tromba conica, ossia a quattro risalti successivi. Questa forma fu ritrovata sotto i pennacchi sferici, demoliti dopo d'aver tolti gli affreschi.

Iniziatore dell'opera fu monsignor vescovo Scalabrini coadiuvato dal Capitolo, da offerte private, dal Comune e dai Ministeri della pubblica istruzione e dei culti. Le spese si avvicinarono al mezzo milione, e vi sopperi in gran parte la tenacia fidente del vescovo. Però non è la prima volta che si tenta di ridonare al Duomo la sua magnifica forma primitiva, e i timidi tentativi fatti trent'anni sono all'incirca, caldeggiati dal prof. Massari e da altri cittadini, misero in luce



Duomo di Piacenza. Sezione longitudinale

quanti se ne condussero a Piacenza in pochi anni. Qualche cenno fugace ai lavori apparve qua e là, specialmente sui giornali locali, ma i periodici d'arte furono ancora più avari, forse perchè non approvavano troppo i metodi, radicali all'eccesso, usati in qualche restauro.

Malgrado ciò la riforma del Duomo e l'isolamento della grand'abside a sinistra, <sup>3</sup> quantunque possano offrire il fianco alla critica, vennero eseguiti con molta intelligenza e grande amore, e gl'imparziali dovranno ammettere volentieri che il prof. Camillo Guidotti si

i pseudo-matronei nel piede della nave maggiore e le finestre a lunetta nell'alto d'ogni campata; risultati che rimasero intatti negli ultimi lavori. <sup>3</sup> Veniva dunque fin d'allora determinata la splendida composizione architettonico-decorativa dei campi, che non ha riscontro in nessun altro monumento italico di transizione. Pseudo matronei e finestre dimostrarono, insieme alle vòlte, che l'arte, durante l'esecuzione del Duomo colossale, aveva cangiato stile, cominciando dalla campata aderente alla cupola e procedendo verso

<sup>1</sup> *Il Duomo di Piacenza - Studi e proposte*, Piacenza, 1985.

<sup>2</sup> *Archivio storico per le provincie parmensi*, vol. II, nuova serie (anno 1902) « Tre chiese medievali in Piacenza, ecc ».

<sup>3</sup> Compiuti nel 1901.

<sup>1</sup> A sinistra dell'osservatore che guardi la facciata della cattedrale, a destra dell'altare secondo il rito primitivo.

la facciata. Infatti il Duomo, almeno in questi particolari decorativi e statici interni può dividersi nella sua lunghezza in due parti uguali, la prima, più antica e romanica, dall'abside alla fine della nave trasversa; la seconda, più recente e gotica, dalla nave trasversa alla fronte. All'esterno il tempio conserva una maggiore unità, astrazione fatta dalla rosa, dal campanile e dalla cupola.

Il restauro odierno si è svolto armonicamente all'interno e all'esterno, solamente che al di fuori trionfa il tono azzurrino della pietra e al di dentro sulle vaste pareti domina sovrano il colore vigoroso del mattone con effetto bellissimo. Dalla nave si slanciano a sostegno della cupola i quattro pennacchi già ricordati, forse i più vasti ed imponenti del genere.

Le mura del santuario, dei pennacchi e delle campate della cupola erano coperte di affreschi pregevoli del Caracci, del Procaccini e del Franceschini; vennero tolti per strappamento e fissati con maestria sulla tela dal noto specialista Stefanoni. Ora si trovano in parte nel gran salone del palazzo municipale, ma i migliori ebbero collocamento nel palazzo vescovile, dove ho potuto esaminarli con diligenza per cortesia di Monsignore.

Quantunque il grandioso restauro sia lodevole nell'insieme, diversi particolari ci lasciano incerti e titubanti, primi fra tutti il pulpito e gli amboni, sia nel concetto e nella linea generale, sia nella verità stilistica delle parti, sebbene a Piacenza un'allegria leggenda si compiaccia già di ripetere la favola che un insigne maestro d'arte li credette antichi. Quelle opere non possono illudere, nè trarre in inganno nessuno per la buona ragione che in esse è soltanto una superficiale, e non sempre esatta, riproduzione di forme romaniche, dalle quali sia esulato, quasi per intero, lo spirito romano, dal tocco rozzo, ma audace ed energico, quale lo rinveniamo nelle opere autentiche del XIII secolo, quando cioè lo stile, omai sul tramonto, era giunto alla compiuta padronanza di tutti i mezzi tecnici consentiti dal tempo. Uguali osservazioni dobbiamo fare pei capitelli della porta maggiore, bene ideati senza dubbio, ma il fogliame è troppo largo di modellatura, le volute troppo geometriche sentono la modernità e il tirallinee; le foglie angolari mancano di qualche colpo profondo di trapano che le intoni con la fattura del rosone nel contropilastro vicino. La tecnica di tutte le nuove sculture riesce, in generale, troppo liscia e levigata. Così non possiamo approvare la figura del vescovo, posta come cariatide nella galleria praticabile della nuova abside della nave trasversa, innanzi tutto perchè nel romano locale non ne abbiamo esempi, perchè è troppo larga e pesante al paragone delle colonnette, infine perchè sorge da un plinto quadrato, tale e quale come se fosse una vera statua. Un esempio della forma da darsi ad un sostegno di questo genere lo vediamo

nella galleria che precede la grande abside centrale, verso il vescovado, dove la figura femminile, piatta e raccolta come un pilastro, s'innalza, quale gli altri sostegni, da una base architettonica. Uguali considerazioni dovrei fare per le altre due cariatidi moderne esistenti nel medesimo lato della cattedrale.

Anche sulla stilistica di qualcuna fra le nuove pitture imitanti l'antico, e specialmente su quelle della nave trasversa, molto diverse da altre nelle absidi minori della gran nave, dovrei rilevare parecchie mende. Mi limiterò a deplorare il luccichio aureo di cattivo gusto che stride con la severità dell'ambiente, al quale, con poche modificazioni, s'intonerebbe anche la cripta, togliendo o coprendo l'urna barocca in marmi colorati sottoposta all'altare d'imitazione romanza; cambiando la cassa dell'organo il cui stile non si accorda con quello della confessione, mutando i pomoli barocchi di ottone sulla cancellata presso l'altare, e togliendo subito una brutta madonna moderna, verniciata e dipinta.

Malgrado questi nei ritengo il restauro del Duomo lodevole, ben fatto, e superiore a quanto ci danno, per solito, gli uffici regionali. L'esecuzione materiale delle nuove opere in pietra o in laterizio è perfetta.

Una lode particolare conviene rivolgere al vescovo Scalabrini, il quale, non tenendo conto di qualche malumore canonico, fece collocare presso l'altar maggiore la mirabile pala scolpita in legno, e che arieggia quella marmorea e celebre dei fratelli Dalle Masegne in San Francesco a Bologna. L'altare acquistò in bellezza e maestà.

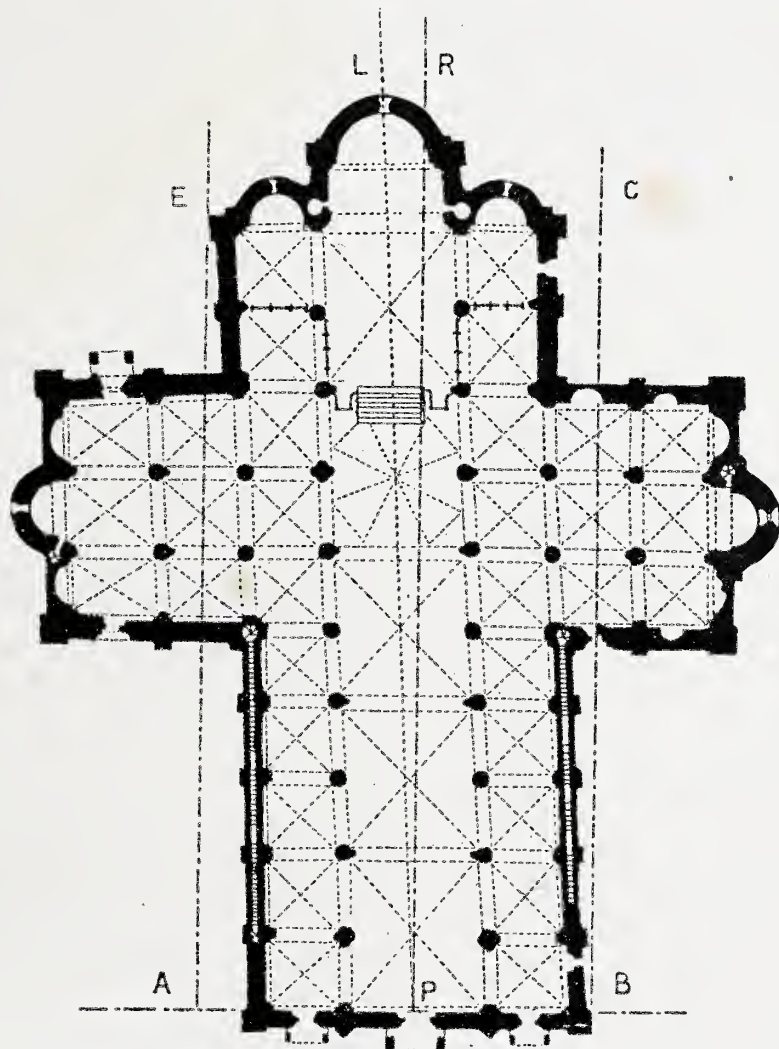
**Restauri alle chiese di Santa Brigida e di Santa Eufemia.** — Mi duole di non poterne dir bene. Studiandoli compresi il sentimento di tristezza e di delusione contenuto nella frase un po' troppo vivace pronunciata da uno dei nostri più colti e valorosi architetti: «questi non sono restauri, sono biglietti falsi». Non m'indugiero sul fianco e la fronte di Santa Brigida compiutamente rifatti con poca, o meglio nessuna, fedeltà allo stile e al tecnicismo murale originario.

Sant'Eufemia, costrutta verso la fine del X secolo circa, è una chiesetta romanica con altissimo nartece, tre navi e tre absidi. I lavori di rifacimento cominciarono il 28 maggio 1903 per opera del parroco e canonico D. Carlo Molinari, coadiuvato debolmente dagli enti obbligati; ma il risultato non corrispose a tanto fervore. L'interno della chiesa sarebbe ottimo per semplicità regolare di linee, se l'effetto tranquillo e contenuto non fosse guasto da un'orribile tinta rossa che copre tutte le parti in mattone apparente, e da certi affreschi che deturpano l'abside. Per la tinta rossa, veramente abbominevole, mi si faceva osservare che si rinvennero tracce di quel colore in una finestra e su tutti i pilastri, ma nessuno vorrà mai concedere



che un simile tono, color sangue di bue, sia stato posto dai romanici, i quali non sognarono mai in Lombardia di mascherare l'organismo nelle fabbriche, fingendo negli archi conci di pietra e strati di mattoni quando non v'erano. Cose del genere si fecero in un arco o due nel restauro del Sant'Ambrogio di Milano, e fu male, ma là almeno l'occhio non è offeso, perchè se non conosce la cosa non se ne accorge

dentro il vano del rosone centrale s'era trovata, fra il materiale di riempimento, una quantità di mattoni sagomati, che in origine avevano appartenuto senza fallo a delle torricelle, e che la base d'una di esse l'avevano rinvenuta all'estremo d'un pilone. Tutte belle cose. Rimane però da determinare quando vennero innalzate quelle torricelle! Per determinarne l'epoca probabile a Piacenza non difettano gli esempi,



Duomo di Piacenza. Pianta

tanto l'imitazione è perfetta, così nulla turba la visione cromatica generale.

Ai restauri interni di Sant'Eufemia credo di non poter concedere altro merito che d'aver messo allo scoperto la semplice ossatura del tempio, il quale, fra le altre anomalie, presenta l'ultima crociera precedente l'abside maggiore, molto più lunga delle tre che compongono la nave centrale.

La fronte, come venne rifatta, mostra gli accozzi più bizzarri di stile, poichè sui pilì lombardi s'innalzarono torricelle gotiche. Alle mie meraviglie fu risposto che in effetto su d'un pilone a bassorilievo e

fra gli altri il cosiddetto Paradiso di Sant'Antonino, la fronte di San Francesco e l'altra di San Lorenzo, posteriori, e di molto, al secolo XI. Concluderei: o la fronte romanica di Sant'Eufemia non venne compiuta nel secolo XI, come la chiesa restante, o venne rimaneggiata più tardi quando s'imbrattavano le navi con l'antipatica tinta rossa. Ma se voi avete tolto le superfetazioni barocche, perchè conservare la foglia di fico gotica sugli avanzi romanici? Perchè queste preferenze stilistiche quando non si può ridurre ragionevolmente la fabbrica ad unità? Innanzi alla storia dell'arte tanto vale lo stile archi-acuto, quanto il ba-

rocco che aveva steso una specie di mantello sull'alto del nartece.

Prima di chiudere mi sia concesso di volgere una domanda al direttore dei lavori di restauro a Piacenza: perchè sulle porte di San Giovanni in Canale, di Santa Brigida e Sant'Eufemia avete lasciato fare dei

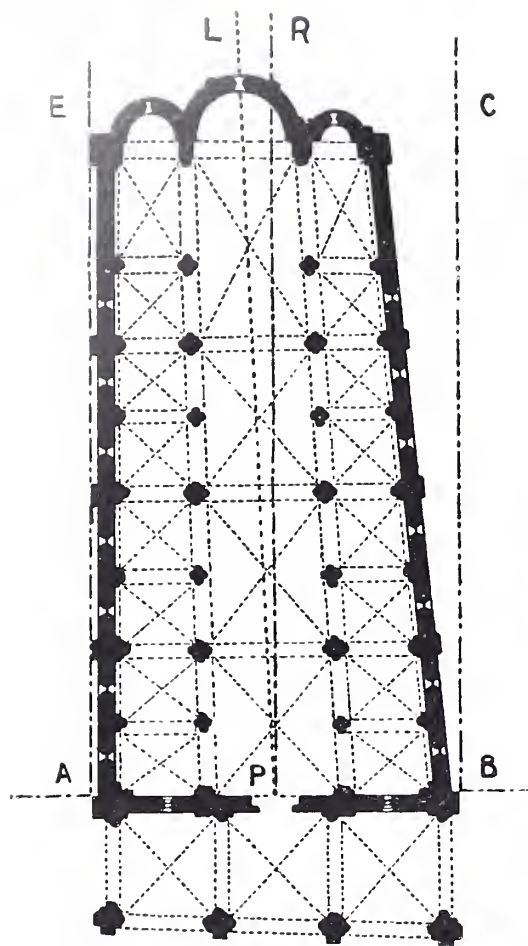
proprio non saprei che farci e debbo dir male del Lomazzo, manierista esagerato, i cui dipinti essendo poco numerosi, hanno, in mancanza di meglio, qualche pregio di rarità.

La Cena quadragesimale a Piacenza è la pittura più vasta dell'arte, che in essa ha lasciato larga testimonianza delle sue qualità e dei suoi difetti. La scena manca di profondità, d'aria e di luce, la composizione non è personale, ma tutta di riflesso o di imitazione nelle mosse artificiali e nei contrapposti ricercati. Il disegno, debole nelle estremità e nel nudo, è discreto nelle teste, floscio peraltro e indeciso nella modellatura. Nell'insieme la scena è cosa mediocre, malgrado una certa armonia convenzionale, derivata al Lomazzo da un *Leonardismo* in ritardo e di seconda mano. Nemmeno la tecnica merita lode, la vasta parete venne coperta d'uno strato fine e sottile di gesso e su quello il pittore dipinse a tempera, anziché a fresco sulla calce, in conseguenza le finestre e le porte spalancate per molti anni dopo la soppressione dell'ordine, fecero ben presto aspro governo del dipinto. I danni sono continuati oggi in altro modo, dai vortici di polvere sollevati dai giovani che fanno le esercitazioni militari sull'ammattionato poroso.

L'affresco, chiamiamolo così per comodità, si staccò e scrostò in molti luoghi, però sempre in piccole numerose quantità, tanto che non è facile nemmeno a me apprezzare la differenza fra l'aspetto miserevole d'oggi e quello lacero di trent'anni sono, quando nella prima giovinezza lo guardavo esitando, senza azzardarmi a pronunciare un giudizio, comprendendo però, fin d'allora, che mi trovavo in presenza di una opera inferiore.

Date le condizioni precarie della pittura fu ventilato di eseguirne il trasporto sulla tela, progetto furiosamente applaudito dagli uni, fischio dagli altri e giudicato degno delle Gemonie. Fra tanta differenza di opinioni il Comune interrogò il prof. Cavenaghi, il quale prudentemente concluse che lo strappo era di riuscita incerta essendo il lavoro a tempera, ma che date le condizioni del dipinto, conveniva tentare. Infatti lo Stefanoni eseguì diversi saggi di strappo, uno su d'una lunetta sovrastante all'affresco, dipinta con tecnica più robusta, un secondo su d'una piccola porzione della tovaglia, entrambi riuscirono benissimo; un terzo sul terreno del fondo, non sortì esito felice, e più della metà del colore rimase sull'intonaco.

Di qui violentissime, astiose polemiche, degenerate ben presto in competizioni personali. Per parte mia estraneo, per fortuna, al dibattito, non credo che il dipinto franchi la spesa di scalmanarsi tanto, e nemmeno quella di spendervi attorno molto denaro, con tante opere di alto valore che attendono. Mi parrebbe miglior partito pulire e rassodare l'affresco, lasciandolo dove lo volle l'artista, tanto più che se prevarrà l'opinione di staccarlo e l'operazione riuscirà medio-



Chiesa di Santa Eufemia: Pianta. Piacenza

dipinti... così negativi? e non soltanto sulle porte, mi suggerisce un valente amico mio.

**Dipinto del Lomazzo.** — Poichè stiamo parlando di pitture continuiamo, dicendo qualche cosa d'una questione che a Piacenza appassiona e tiene divisi da molti mesi gli animi degli artisti e di quelli che se ne danno le arie. La città conserva nell'ex-convento degli agostiniani un grande dipinto murale condotto dal Lomazzo nel 1567. Ogni mediocre studioso conosce quanto sia limitato il valore tecnico di quell'artista, pittore di terz'ordine e scrittore piuttosto bislacco e poco originale. So bene che questo mio giudizio, così opposto a quello di tutti gli *Abbecedari* e di tutti i *Siret* che vanno per le mani dei dilettanti farà inorridire e gridare alla bestemmia i buoni montoni della storia dell'arte, devoti all'autorità, ma io



cremente, avremo speso i denari per far nascere un vespaio dal quale non si uscirà più per un pezzo, e sentiremo ancora una volta i giornali stranieri chiamarci Attila novelli e peggio. Ripeto che l'opera è mediocre, malgrado il parere del buon proposto Carasi, e che proprio non merita cure straordinarie e spese eccezionali; e mi meraviglio che Piacenza, la quale vanta i mirabili freschi del Guercino, quelli nobilissimi dei Caracci, e gl'insuperati ed insuperabili del Pordenone, lasci far tanto rumore per un'opera scadente, mentre sopporta in silenzio che siano preda del nitro e dell'umidità l'unico Sant'Agostino e la Nascita del Pordenone in Santa Maria di Campagna. Per questi capolavori che si disfanno a frusto a frusto nessuno ha una parola, nessuno sente il dovere di protestare altamente.

#### Parma. Trasporto del monumento a Neipperg.

— Anche a Parma qualcuno avrebbe dovuto alzare la voce contro l'atto vandalico. Nel 1829 moriva il conte di Neipperg signore di Montenovo e marito morgatico di Maria Luigia. Questa commise al Bartolini il monumento funerario che venne collocato nella chiesa di San Lodovico, in una cappella preparata appositamente. Non si poteva immaginare nulla di più semplice, nulla di più freddo e nel medesimo tempo di più correttamente armonico.

La cappella semicircolare dalla conca scompartita a cassettoni, aveva un fregio continuo di grandi lastre di marmo bianco veronese, coperte da una lunga iscrizione formata da lettere di bronzo dorato. Sotto, e nel centro della nicchia, sorgeva il monumento in marmo bianco che va fra i più belli del celebre scultore. Sulle figure pioveva dall'alto una luce calma e discreta che faceva valere le più delicate sfumature di chiaroscuro, le più dolci sinuosità dei piani. L'accesso alla cappella era vietato da una cancellata neoclassica fusa in bronzo e cesellata da Natale Vernazza. Nella chiesa di San Lodovico entrerà fra poco con le sue macchine l'officina comunale per la produzione della luce elettrica, in conseguenza il monumento venne trasferito nel tempio della Steccata, collocandolo fra due finestre, una alle spalle che lo copre di mezza tinta diffusa, l'altra di fronte che gli scaraventa addosso l'ombra d'una *bussola* enorme. Ma c'è di peggio. Essendo il monumento più alto della soglia delle grandi bifore della chiesa, si copri barbaramente gran parte del grazioso davanzale in pietra sagomato e dipinto, nascondendo inoltre la base della colonna centrale della bifora, in modo che la colonna sembra poggiare sul vuoto. Una vera profanazione artistica perpetrata a danno dello Zaccagni e del Bartolini: questi però fu trattato peggio del primo. Il genio della morte, una delle sue più nobili ed accurate figure, modellata con parsimonia sapiente e profondo magistero della forma, ora sembra dura e piatta, illuminata crudamente

dal mezzo del corpo in giù, mentre il resto perde la consistenza e si smarrisce nella penombra. Povero Bartolini!

LAUDEDEO TESTI.

#### NOTIZIE ROMANE.

**La Farnesina ai Baullari e l'esposizione fotografica.** — L'esposizione fotografica dell'Associazione artistica fra i cultori d'architettura in Roma, che, aperta ai primi dello scorso aprile si chiuderà tra pochi giorni, può dirsi veramente riuscita sotto ogni rapporto. L'interesse intrinseco per la pregevole raccolta di riproduzioni d'opere architettoniche si è unito in essa a quello per il bellissimo edificio che l'accoglieva: il palazzetto Leroy, detto « La Farnesina ai Baullari ».

Dopo un periodo di restauro di circa 7 anni appare questo ora quasi completo nella sua forma definitiva; a cui ancora tuttavia mancano taluni elementi di decorazione in stucco ed in pittura, che è da sperare verranno presto a terminarlo degnamente; sicchè può dirsi che l'inaugurazione della mostra fotografica abbia insieme costituito la sua inaugurazione avanti lettera.

Certo se tornasse al mondo il buon prelato bretone, quel « Thomas Regis, clericus abbreviator de maiori et scriptor apostolicum » (come dicono le lapidi ritrovate nella muratura di fondamento) che fece costruire il palazzetto per sua abitazione, proverebbe una grande sorpresa nel vederlo così mutato di ambiente e di destinazione; nel trovarlo uscito dal dedalo di viuzze e di stretti cortili ove era posto, per prospettare su di una grande via in cui si agita il vario e rumoroso movimento d'una città moderna; nel vedere occupate le pareti delle sue stanze da una lunga serie di fotografie d'ogni specie e d'ogni grandezza. È però da ritenere che in fondo egli non sarebbe malcontento del cambiamento avvenuto; poichè tanto nel restauro dell'edificio, quanto nella mostra ivi raccolta è un così vero sentimento d'arte, che egli potrebbe ben vedervi la continuazione, dopo quattro secoli, della sua opera di mecenate intelligente.

Riservandoci di tornare prossimamente a trattare del bellissimo edificio cinquecentista e del restauro di esso compiuto, daremo ora un cenno del suo attuale contenuto; cioè la mostra fotografica, che del palazzetto occupa le sale dei due piani superiori.

La compongono fotografie di monumenti antichi e di moderni edifici. Le prime sono riunite nella prima sezione, composta di fotografie eseguite dai soci; le altre nella seconda sezione, che comprende fotografie di opere architettoniche di soci dell'Associazione fra i cultori d'architettura.

La prima sezione è senza confronto la più ampia; e sebbene, *a priori*, potrebbero parere troppo indeterminati i limiti del suo programma — ristretti per un lato, vastissimi per l'altro — sicchè ogni generale coor-

dinamento della mostra risulta impossibile, il numero e la bellezza delle opere esposte, l'ordine speciale che molti espositori hanno dato alle loro raccolte hanno reso tale parte della esposizione d'un interesse gran-

scuola di una singolare teoria che attribuisce queste molteplici deviazioni dalle comuni regole di costruzione e di decorazione, non già ad esecuzione poco accurata, alla mancanza di una vera direzione architetto-



Giovanni della Robbia (?): Presepe - Asta Sangiorgi, Roma

dissimo e di una vera utilità per gli studiosi e per gli artisti.

La sala I di questa sezione è per intero occupata dalla collezione di grandi fotografie del Museo di Brooklyn, ordinate ed inviate dal suo direttore sig. Goodyear: fotografie di numerosi monumenti medievali d'Italia, di Costantinopoli, della Francia settentrionale, eseguite allo scopo di portare un materiale scientificamente raccolto allo studio delle dissimmetrie e delle irregolarità di costruzione che così frequentemente presentano gli edifici del Medioevo. Il Goodyear può dirsi il capo-

nica, e neanche a deformazioni successivamente avvenute per cedimenti o spostamenti; ma ad una cosciente intenzione degli artefici del Medioevo, i quali nell'allontanarsi dalla linea retta e dalla verticale avrebbero ricercato nuove raffinatezze (*refinements*) estetiche. L'antichità aveva presentato alcuni esempi di curvatura di linee, come la convessità nelle fronti in vari templi egizi, tra cui quello di Medinet Habout, misurato dal Pettehorne, ed il ben noto rialzamento centrale, analizzato dal Penrose, nella cornice del Partenone; il Medioevo avrebbe portato alla esagerazione tali



espedienti, mettendo per così dire in movimento tutte le linee di una costruzione. L'intendimento di questa raccolta qui esposta dal Goodyear è appunto quello di presentare di tali fatti non soltanto le constatazioni materiali nei casi più tipici, ma altresì le prove della loro intenzionalità.

Delle fotografie esposte, i nn. 4-11 riguardano il duomo di Pisa e ne mostrano l'inclinazione in avanti del prospetto, la convergenza delle cornici orizzontali all'interno, ecc.; i nn. 1-3 illustrano alcuni strapiombi nei prospetti di vari edifici; i nn. 14-18 danno esempi di curve in piano ed in alzato (chiostro dei Celestini

sono invero affatto persuaso che da queste fotografie balzi fuori la prova della suaccennata teoria del Goodyear; ed anzi dalla evidente constatazione di fatto che esse portano mi sembra risulti confermato quanto in altra occasione (in una comunicazione alla Associazione fra i cultori d'architettura nello scorso febbraio) io ebbi a concludere su tale argomento analizzandone e discutendone le ipotesi: che cioè possano ritenersi intenzionali solo le deformazioni di pianta e di alzato tendenti ad uno scopo prospettico, quali la convergenza delle linee, il successivo restringersi degli archi frontali, l'inclinarsi del pavimento, ecc.; ma deb-



Gruppi bacchici - Asta Sangiorgi, Roma

a Bologna, chiostro di San Zeno a Verona, ecc.) nelle cornici e nelle pareti; i nn. 20-33 sono riproduzione del San Marco in Venezia in cui tutti i tipi di irregolarità costruttiva hanno ampio e generale sviluppo; i nn. 12-13, 34-40 mostrano casi numerosi (cattedrale di Vicenza, Sant'Eustorgio e Sant'Ambrogio di Milano, Santa Maria della Pieve in Arezzo, ecc.) di pareti e di colonne inclinate fortemente dalla verticale, talvolta con una dolce curvatura che ricorda l'entasi classica, talvolta con andamento rettilineo e con brusche deviazioni. I nn. 41-68 studiano infine esempi analoghi in chiese bizantine, come la moschea di Balaban Aga Mesjid e Santa Maria Diaconissa in Costantinopoli, ed in cattedrali gotiche francesi come Saint-Loup in Chalons, il duomo d'Amiens, Notre-Dame di Parigi. A voler dire la mia opinione in proposito, non

bano invece ritenersi accidentali le irregolarità di alzato e le deviazioni dalla verticale in opposizione con le più elementari norme della statica; il che mi sembra escluso da tutto quanto sappiamo relativamente al tipo delle costruzioni medievali ed al concetto che ne animava gli artefici. Purtuttavia l'interesse d'una raccolta come questa del Goodyear, che illustra ordinatamente negli elementi e nelle singolarità di costruzione tutta una serie di monumenti del Medioevo è in ogni modo tale da rendere di per sé sola notevole tutta l'Esposizione.

Nella sala II ad una raccolta di fotografie bellissime esposte dalla contessa Pasolini riproducenti ingressi di ville e di vigne romane (taluni dei quali poco noti o distrutti), ad una serie dello Zampi relativa ai monumenti di Orvieto, ad alcune riproduzioni del

Berchet che illustrano la loggia veneziana in Candia ora purtroppo distrutta, segue la notevole collezione di Andrea Vochieri che ha riunito le sue nitide fotografie in quadri, ciascuno dei quali ispirato ad un unico concetto o riferentisi ad una sola regione; così

grafie di San Francesco in Assisi e della torre di Ninfa, la città abbandonata nelle paludi Pontine.

La sala III è occupata per intero dalla mostra Gargioli. Il valentissimo direttore del Gabinetto fotografico del Ministero della pubblica istruzione ha qui riunito



G. B. Greuze: Ritratto - Asta Sangiorgi, Roma

il n. 82 che presenta i monumenti antichissimi o medioevali della Sardegna, il n. 83 che illustra le chiese delle Puglie, il n. 85 interessantissimo per la storia della costruzione nel Lazio, di cui riproduce i più caratteristici esempi, i nn. 83-84 relativi alle mura ed alle porte di Roma, i nn. 85-86 di monumenti della Sicilia; ed infine gl'ingrandimenti bellissimi delle foto-

una serie veramente imponente di ingrandimenti fotografici, ognuno dei quali rappresenta una vera opera d'arte: così i meravigliosi dettagli al vero dell'*Ara Pacis*, le riproduzioni del palazzo Vitelleschi in Corneto (n. 136-149), di recente restaurato dall'Ufficio regionale romano, e Castel del Monte, ed i chiostri romani e la chiesa ottagonale di Vicovaro e la loggia papale di Viterbo, ecc.





Imitatore di Piero della Francesca: Partenza per Citene - Asta Sangiorgi, Roma



Imitatore di Piero della Francesca: Arrivo a Citene - Asta Sangiorgi, Roma



Nella sala IV presentano grande interesse le fotografie del Palatino esposte dal Tognetti, e quelle del Lanciani che formano un rilievo prezioso del Monte della Giustizia e di una parte dell'Aggere serviano distrutti nei lavori compiuti in Roma tra gli anni 1868 e 1876. — La loggia I è occupata dai quadri esposti dal colonnello Borgatti, nei quali risulta illustrato in ogni sua parte il Castel Sant'Angelo nella sua forma antica, nella medioevale e nella moderna; ed è resa evidente l'importanza del grande restauro, che con la demolizione di tutte le superfetazioni che lo deturpavano, con il ritrovamento e la sistemazione degli antichi elementi, è stato quasi per intero compiuto del grande monumento romano.

La sala V è la sala dell'Associazione; e le fotografie ivi esposte stanno ad illustrare i due importanti restauri da essa promossi e compiuti, cioè quello di Santa Maria in Cosmedin e quello di San Saba: restauri che rappresentano un vero titolo d'onore per l'Associazione e costituiscono due capisaldi nella storia, ancora incompletamente nota, dell'architettura medioevale in Roma.

La raccolta del Tenerani occupa per intero la sala VI, e per la varietà dei soggetti e per la bellezza delle riproduzioni costituisce forse la parte più interessante di tutta l'esposizione. Passano sotto gli occhi del visitatore lontani monumenti della Norvegia, della Bretagna, del Portogallo, della Grecia; passano edifici romani riprodotti in modo che rivela uno squisito sentimento d'arte ed una costante vittoria su ogni difficoltà tecnica; così l'interno di San Paolo e di Santa Maria Maggiore, la cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, l'interno della chiesa della Vittoria e l'altare di San Luigi in Sant'Ignazio: fotografie che si elevano all'altezza di una completa e finissima manifestazione artistica. Ed accanto ad esse le riproduzioni inedite della cappella *Sancta Sanctorum* al Laterano, che la difficoltà d'accesso aveva reso completamente sconosciuta sinora agli studiosi: opera architettonica che appare senza confronto la più completa tra quelle eseguite dagli artefici romani nel Duecento, e rivela insieme evidente l'influenza che sull'autore, magister Cosmatius, deve avere esercitato l'arte del San Francesco d'Assisi; il quale nella metà del sec. XIII fu la palestra in cui si formarono quasi tutti gli artisti romani.

Con questo finisce degnamente la prima sezione, e comincia quindi la seconda, che può dirsi di architettura contemporanea.

Evidentemente, data la limitazione degli espositori ai soli soci dell'Associazione, e dato il breve tempo di preparazione della mostra, questa seconda sezione è molto lontana dall'essere completa anche perciò che riguarda la moderna architettura di Roma. Il massimo interesse è rappresentato in essa dai due *tourniquets* esposti dall'Associazione stessa, nei quali sono raccolte molte tra le più importanti opere architettoniche che

hanno fiorito nel nuovo sviluppo edilizio romano: opere di artisti egregi, taluni purtroppo scomparsi, come il Carimini, il Carnevale, l'Azzurri, o di altri ancora viventi come il Koch, il Podesti, il Piacentini. E dall'esame di esse scaturisce un concetto veramente confortante: che cioè se anche molta volgarità è in molte manifestazioni architettoniche moderne, non mancano però tra esse quelle di grande ed incontestabile valore; ed infine che almeno in Roma, a differenza di numerose altre città moderne, si è cercato costantemente di mantenere integra e viva la tradizione delle forme artistiche, adattandole alle nuove esigenze, non sopprimendole arbitrariamente; ed in questo rispetto alle condizioni d'ambiente si è anche riuscito a produrre talune opere architettoniche non indegne delle antiche.

Così tanto nel campo del passato quanto nel campo contemporaneo, la fotografia, a cui tanti progressi deve lo studio della storia dell'arte, ci ha dato in questa riuscita esposizione, la misura della sua grandissima utilità.

G. GIOVANNONI.

\* \* \*

#### Gabinetto nazionale delle stampe a palazzo

**Corsini.** — Dopo lunghe pratiche il Ministero dell'istruzione pubblica acquistava dal signor Adolfo Corvisieri la collezione di suggelli medioevali romani, comprendente centoquaranta pezzi, che vengono a completare la raccolta sfragistica comperata due anni fa e collocata nel gabinetto. Le matrici di questa collezione romana hanno grandissimo interesse per la storia locale di Roma durante il medioevo e forniscono elementi preziosi per l'araldica e per la genealogia delle famiglie romane. Il Ministero ha stabilito che a tutta la raccolta sfragistica sia conservato il nome dell'antiquario romano Costantino Corvisieri, che con tanta diligenza e dottrina la raccolse.

Negli ultimi giorni di marzo, vendendosi all'asta le collezioni di disegni ed incisioni dell'antiquario Pietro Pieri, la direzione del gabinetto fece i seguenti acquisti: una collezione di oltre quattrocento litografie antiche italiane, francesi, inglesi e tedesche, fra cui notevoli per bellezza quelle di S. Calame, L. Rottmann e Lindemann-Frommel. Queste serie colmano una grave lacuna del gabinetto, che era quasi completamente sfornito di litografie. Una serie di oltre duecento incisioni e disegni, riproducenti scene e maschere del carnevale romano dalla fine del secolo XVIII sino alla seconda metà del XIX. L'acquisto più importante fu però quello di un volume contenente centocinquanta cinque caricature originali di Pier Leone Ghezzi. Inoltre il gabinetto acquistava dal sig. L. Kempner due stampe a due tinte di Antonio da Trento e di Andrea Andreani e due incisioni di Bartolomeo Falesio e Stefano Du Pérac, interessanti per la storia e la topografia di San Pietro e del palazzo Vaticano. F. H.

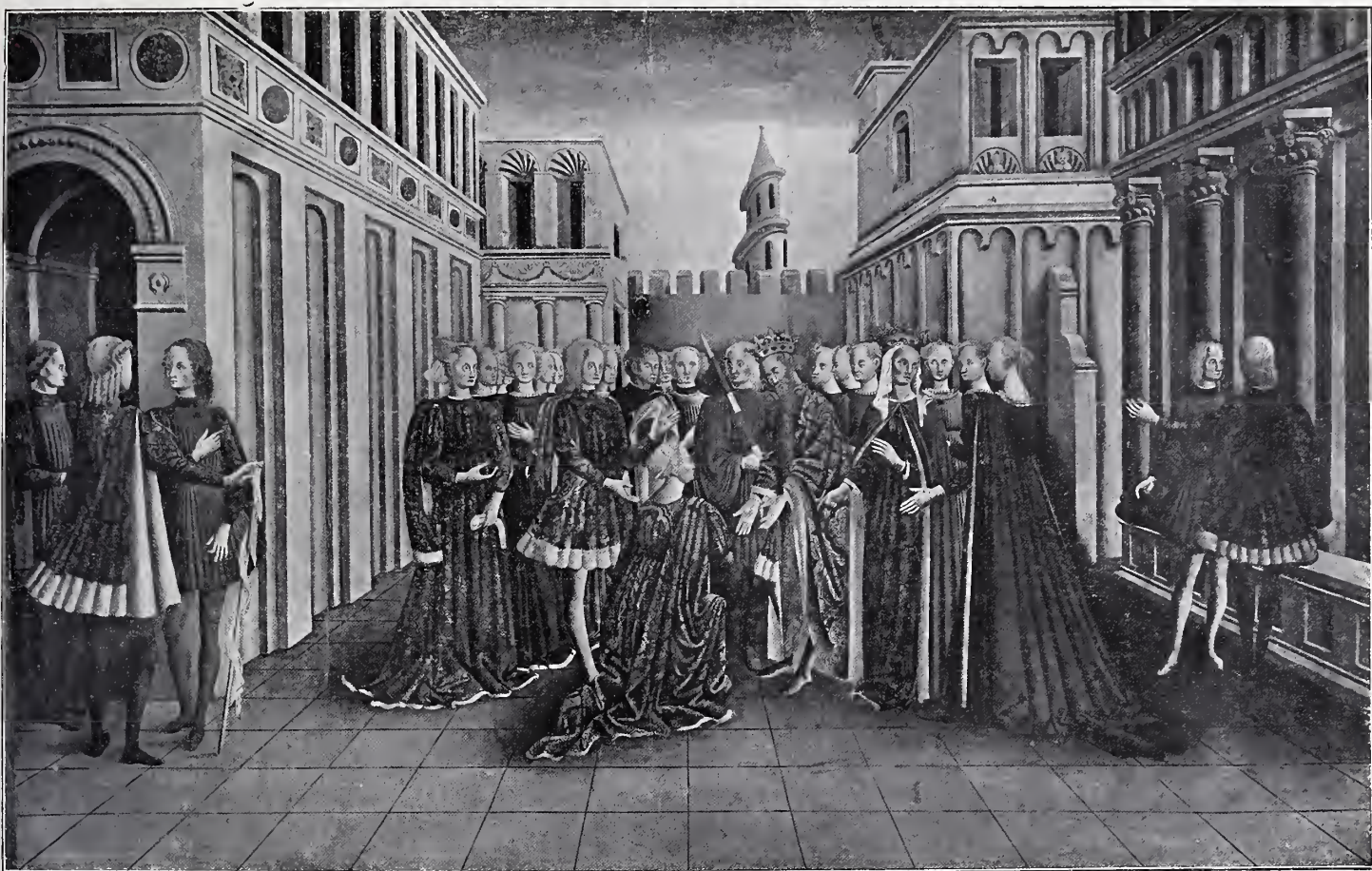


**L'asta pubblica Sangiorgi.** — La ditta Sangiorgi ha proceduto, dal 26 aprile ai primi di maggio, alla vendita della collezione di maioliche, tappeti e oggetti d'arte del marchese Ignazio Cavalletti; di alcuni quadri, bronzi, marmi, ecc., dell'eredità del marchese Della Rena; dei quadri italiani e francesi del marchese Pier Francesco Rinuccini; di oggetti d'arte antica di M. Galli-Dunn.

Notevoli le maioliche del Cavalletti, alcuni alberelli di Cafaggiolo, un piatto di mastro Giorgio Andreoli

*l'arte*, illustrato dal Da Morrona, che lo vide nelle mani del cardinal Zelada a Roma, segnato: JOHANNES DE PISIS - *Pinxit*. È un raro quadro del Greuze, acquistato intorno al 1850 a Parigi da un nobile signore di Reggio Emilia, venduto ora a un collezionista svizzero, per lire 5000. Trattasi del gentile ritratto di giovinetta, di cui diamo qui la riproduzione.

Più numerosa delle altre, la collezione Galli-Dunn vantava tre quadri attribuiti stranamente a Vittor Carpaccio, mentre essi sono opera d'un maestro, forse



Imitatore di Piero della Francesca: Ritorno - Asta Sangiorgi, Roma

da Gubbio, scodelle e vasi di Urbino e di Deruta; importante la porta gotica a due battenti, divisa in cinque riquadri, cogli stemmi dei Della Rovere, proveniente, a quanto si dice, dalla cappella della Carità del palazzo ducale d'Urbino.

Tra gli oggetti d'arte, provenienti dall'eredità del marchese Della Rena, si distinguevano il busto in marmo del marchese Gerio della Rena († 1652), condottiere al servizio di Carlo Emanuele I di Savoia e di Filippo IV di Spagna, e quattro piccoli gruppi bacchici in bronzo dorato, di due de' quali diamo qui la riproduzione.

Tra i quadri Rinuccini, vanno ricordati un trittico, pubblicato già dal D'Agincourt, nella sua *Storia del-*

della Marca d'Urbino, che seguì pedestremente le orme di Piero della Francesca. La prima delle tre tavole rappresenta cavalieri e dame in costume della metà del secolo xv, accingentisi a partire sopra una nave per l'isola di Citera; la seconda figura, l'arrivo all'isola stessa, i cavalieri e le dame che s'appressano al tempio di Venere; la terza il ritorno dall'isola di Citera, e un re che perdona a sua figlia damigella, e la concede in isposa a un cavaliere. Oltre queste tre tavole, curiosissime per i costumi, la collezione si adornava di un altare in terracotta smaltata, attribuita a Luca della Robbia, invece con probabilità di Giovanni. E vantava belle maioliche e vasi di bronzo dorato, segnati *Thomire à Paris*.

All'asta pubblica erano accorsi collettori di tutta Europa, e molti musei, compreso quello di Berlino, fecero acquisti. Solo il nostro paese non s'accorge del movimento delle cose d'arte, e il Governo, a quanto pare, si contenta, quando la percepisce, della tassa d'esportazione. Se non si segneranno chiaramente gli scopi delle artistiche collezioni di Stato, se non si determineranno i bisogni pel loro incremento secondo

le esigenze della scienza e della educazione, se non si troverà modo di dare al Governo la capacità a volere e a fare invece di quella a disfare, noi dovremo assistere all'esodo di tutti i resti del privato patrimonio dell'arte italiana. E finiremo quest'ufficio di cronista ben presto, quando la fiammella dell'antico amore per le cose d'arte non darà più alcun sprazzo di luce.

A. V.

## CRONACA

✿ A Roma s'è inaugurato ai primi di aprile il museo Barracco della ben nota importanza per gli studiosi d'archeologia. Esso viene caratterizzato da una frase felice dello stesso fondatore: « piccola collezione in confronto dei grandi musei che sta come un compendio di Storia universale al paragone di una biblioteca di storia di tutti i popoli ».

✿ A Venezia è stata aperta la VI esposizione il 26 aprile p. p. Il nostro corrispondente dott. A. Colasanti parla nei Corrieri dell'inaugurazione; nel prossimo fascicolo sarà dato conto delle opere migliori esposte.

✿ A Grottaferrata, il 25 aprile p. p., si è inaugurata ufficialmente, coll'intervento del Comitato promotore, di molte autorità (eccettuata la rappresentanza della Direzione generale delle Belle Arti) e di molti amatori. *L'Arte* ne dà ampio resoconto in altre rubriche. Sul luogo sono state tenute conferenze dei prof. Venturi, Lanciani, Serra.

✿ A Roma, ai primi di aprile, si sono inaugurate le esposizioni di stampe olandesi al Gabinetto nazionale delle stampe, per opera del prof. Hermanin; l'esposizione fotografica promossa dall'Associazione dei cultori di architettura; l'esposizione d'arte francese moderna. (Cfr. i nostri Corrieri).

✿ A Chieti, agli ultimi di maggio, sarà aperta l'esposizione d'arte antica abruzzese. Il discorso inaugurale sarà tenuto da Gabriele D'Annunzio.

✿ Nel Belgio, a Bruxelles, saranno tenute pel 65° anniversario del regno indipendente una esposizione d'arte antica specializzata alla produzione locale: tappezzerie, merletti, ceramiche; ad Anversa un'esposizione Jordaens; a Liegi un'esposizione universale, ove avranno parte anche l'arte antica e moderna.

✿ Ad Atene si è tenuto il congresso archeologico annunziato; e le due sezioni che ci riguardano, d'arte bizantina e d'archeologia cristiana hanno lavorato assiduamente. Speriamo darne resoconto ampio nel prossimo fascicolo.

✿ A Bologna, per le onoranze ad Annibale e Ludovico Carracci si è costituito un apposito comitato, il quale ha chiesto di collocare un busto nel Pantheon a Roma sulla tomba di Annibale Carracci.

✿ Per la cascata delle Marmore, la cui menomazione si è tanta lamentata negli ultimi tempi, il Ministero dell'istruzione, d'accordo con quello dei lavori pubblici, è addivenuto alla nomina di una Commissione, al fine di studiare i miglioramenti da apportare alle derivazioni di acque già esistenti, e a quelle tuttora da concedere, principalmente nei riguardi della conservazione di quel meraviglioso complesso artistico.

✿ A Ravenna, mentre si eseguivano alcuni lavori a S. Vitale si sono rinvenuti parecchi e importanti vetri bizantini con ornati, figure e iscrizioni.

✿ A Roma, la Pinacoteca Vaticana ha esposto nelle sale il meraviglioso San Giorgio di Paris Bordone, prima poco accessibile ai visitatori; e insieme una Madonna che si attribuisce a Melozzo, opera mediocre di scuola umbra, e un'altra che mostra le forme di Lorenzo di Credi quali poteva imitare un discepolo di 3° ordine.

✿ A Tagliacozzo, vennero nel gennaio scorso, abusivamente rimosse cinque bifore, probabilmente degli inizi del secolo xv, appartenenti a case del paese ed esposte alla pubblica vista. Le cinque elegantissime finestre (di cui due furono ultimamente fotografate e sono rammentate nell'ultimo catalogo del Gargioli), a cura del Ministero dell'Istruzione, vennero rintracciate e sequestrate a Firenze, ove erano state acquistate dall'antiquario Stefano Bardini.

✿ A Londra è stata venduta la collezione Cheney, tra cui è da notarsi una terracotta di Alessandro Vittoria, e molte opere decorative del Rinascimento di grande bellezza.

✿ A Roma si è avuta la vendita Sangiorgi con un bel ritratto di Greuze, e varie opere di scuola italiana (cfr. Corrieri); e anche la vendita Giacomini fra cui primeggiavano le arti minori.



✿ A Roma si è fondata la *Rivista storica benedettina*, rispondente alle aspirazioni della moderna coltura scientifico-religiosa. Ci spiace vedere nel programma trascurata la parte storico-artistica, che pure potrebbe portar luce su vari problemi.

✿ A Roma dal cav. Tavazzi, acquirente della collezione Santini di Ferrara, il Ministero dell'istruzione ha comprato, per le gallerie dello Stato, il *San Giacomo della Marca* di Cosmè Tura, la *Morte della Vergine* di Michele Coltellini, la grande *Crocifissione* dell'Ortolano, la *Vergine col Bambino* del Maestro dagli occhi spalancati e il *San Michele Arcangelo* di Ercole de' Roberti.

I quadri di Cosmè Tura, dell'Ortolano e del Coltellini furono pubblicati ne *L'Arte*, da Adolfo Venturi, nel 1903, come i nostri lettori ricordano.

L'acquisto delle cinque opere, veramente preziose, è stato fatto dal Ministero dell'istruzione in un modo assai conveniente, per un prezzo che non supera le lire sessantamila.

✿ A Varallo Sesia il municipio ha decretato la demolizione del convento e della Chiesa delle Grazie, ove grandeggiano gli affreschi di Gaudenzio Ferrari. Questa improvvisa notizia non ha avuto ancora particolareggiata conferma: persone di buona volontà vogliono impedire questo misfatto.

✿ Da Firenze si asseriscono e si smentiscono le trattative fatte tra i Martelli e Pierpont Morgant per i bassorilievi famosi di Donatello. Noi non possiamo persuaderci del fatto ricordando come, non è molto tempo, per una nobile lettera scritta alla Società degli

Amici dell'Arte intorno l'importanza di mantenere in Italia le nostre glorie artistiche, i Martelli furono nominati membri onorari.

✿ A Bologna si commenta la notizia della prossima istituzione di una cattedra di Storia dell'arte medioevale e moderna nella R. Università. Siamo certi che si aprirà un concorso per mettere alla prova le nuove energie, che si dedicano a questi studi.

✿ A Roma è giunto dopo le romanzesche peripezie il piviale d'Ascoli. Una formidabile cassaforte conterrà il piviale e lo preserverà dai ladri che vorranno visitare la Galleria Nazionale a palazzo Corsini. Un giorno o l'altro vedremo dunque le casseforti moltiplicarsi nei musei a onore e gloria della bellezza artistica d'Italia; e il principio è buono.

✿ A Roma le signore patronesse di comitati hanno preso a disturbare le gallerie, ove, col permesso della Direzione generale di Belle Arti, tengono dei *five o'clocks* innaffiati dalle parole di qualche elegante conferenziere. Così si è veduta la galleria Borghese inondata di vasi di fiori per dare un po' di decorazione a quel povero palazzo; e sotto gli occhi dei capolavori antichi si sono venduti a caro prezzo i biscottini. Anzi il Ministero ha voluto imitare le brave signore e con lo stesso sistema ha dato un ricevimento ai congressisti di psicologia. Nessuno si è accorto che nell'ombra Scipione Borghese ruggiva, nè allora, nè quando si sono battute le mani per gli oratori inauguranti i pupazzi marmorei che cominciano a mutare in camposanto la villa immortale: e minacciano di continuare...

# BIBLIOGRAFIA

## RECENSIONI.

POMPEO MOLMENTI: *La storia di Venezia nella vita privata*. Parte prima. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1905, in-4° grande, pag. 465.

È nota fra gli studiosi la fervida attività di Pompeo Molmenti nella storia dell'arte, e chiunque siasi occupato di argomenti veneti avrà dovuto ricorrere ben di sovente alle pubblicazioni di lui. Tra le più note e più consultate occupa certo il primo posto la *Storia di Venezia nella vita privata* che giunse ben presto alla terza edizione, ed ebbe l'onore di molte traduzioni straniere. Malgrado il fondo erudito della opera, la vita dei veneziani nelle lucide pagine, ricche di suoni, ed immaginose come un dipinto di Paolo, venne svolta con tale evidenza di rappresentazione icastica e con tanta festività di racconto, che basta a spiegare il favore incontrato dal libro, quantunque privo del fascino delle illustrazioni.

Dalla prima edizione a quella che presenta ora lo Istituto di arti grafiche sono passati quasi venticinque anni, in questo intervallo s'è compiuta una rivoluzione generale nell'industria libraria italiana, mentre un tesoro novello di documenti veniva alla luce per le cure indefesse di amorosi ricercatori. Di qui l'invito dello Istituto al valoroso scrittore perchè volesse preparare una nuova edizione in armonia con gli studi recenti. Il volume esce infatti alla luce più che raddoppiato di mole, con più di seicento illustrazioni e undici tavole a colori. È dunque un'opera compiutamente nuova e che merita ne *L'Arte* un esame particolare, non avendo l'autore conservato dell'antico lavoro che la divisione in tre parti: Età di mezzo, del Rinascimento e della Decadenza. La materia, tutta innovata,<sup>1</sup> è frutto, per la massima parte, di ricerche accurate dell'autore o fu tratta da' suoi studi pubblicati o inediti. La documentazione figurata non è meno abbondante e di prima mano; codici, affreschi, dipinti, sculture, arti industriali hanno fornito le precise testimonianze del pas-

sato ad ogni affermazione dello scrittore, il quale curò scrupolosamente che venissero riprodotte solo fonti autentiche e vagliate con rigore. L'autore descrive e le figure dipingono o commentano le origini di Venezia, l'aspetto e la forma della città, le case e le chiese, il governo e le leggi, il commercio e la navigazione, l'economia e la moneta, i grandi e i cittadini, il popolo, le consorterie delle arti, e gli ebrei. Seguono gli esercizi guerreschi, i giuochi, le feste, le compagnie della calza, le vesti, il costume, le arti industriali, le arti belle e la cultura. Chiudono il volume parecchi documenti sulla fondazione di Venezia, sulle saline; diversi inventari, atti giuridici, varie forme di documenti, vendite e cessioni di terreni, e formule di giuramento dei capi di contrada.

Abbiamo voluto accennare alla vasta tela dell'opera, perchè la varietà dei soggetti ci dà modo d'intendere quali e quanti studi abbia dovuto compiere il M. per dare ad ogni argomento lo sviluppo conveniente e che dicesse, almeno per il momento, l'ultima parola della scienza o della critica. Data l'indole del nostro periodico non ci occuperemo in modo speciale che dei due capitoli sulle *Arti industriali* e sulle *Arti belle*.

\* \* \*

Delle arti industriali venete il M. trova le origini più lontane nell'arte classica, cui seguono le influenze barbariche dei Goti e quelle sfolgoranti dell'arte bizantina che dava maestri ad Eraclea, ad Equilio, a Torcello, a Malamocco ed a Rialto, senza escludere peraltro l'intervento momentaneo a Grado nel sec. ix dei maestri di Francia. Forse l'autore dà troppa importanza all'influenza orientale in Venezia, quando scrive: « Bizantini gli architetti delle prime chiese ». Credo che sarebbe difficile provare, anche pel s. Zaccharia, che i Greci intervenissero come architetti, poichè la credenza avversa proviene da poche parole inconsiderate del Sansovino il quale, mentre poco prima, ispirandosi al diploma ducale aveva scritto che



Leone V l'armeno (813-820) aveva mandato al doge Giustiniano Partecipazio « le cose bisognevoli per quest'opera et maestri acciocchè si finisse presto », poco dopo dimentica le parole del diploma e dice che « l'imperatore mandò al doge uomini et maestri eccellenti nell'architettura ».<sup>1</sup> Il Cattaneo, senza badare al primo, riprodusse il secondo brano tal quale, perchè serviva alla sua tesi, e d'allora si ripete. Ma dalle parole del diploma si comprende che non si tratta già di maestri architetti, poichè uno sarebbe stato sufficiente, avendo la fabbrica dimensioni modeste, ma bensì di numerosi muratori « acciò si finisse presto ». È sicuro invece l'intervento dei Bizantini come decoratori mosaicisti e come scultori, sia nel pavimento di Grado, che nei capitelli di varie basiliche, di marmo e d'opera greca senza fallo. Ma in quanto all'architettura la pianta, nella maggioranza delle chiese di cui avanza la traccia in muratura, o il ricordo storico, fu basilicale latina.

Nuovo in gran parte riuscì il capitolo sulle vetrerie di Murano, sui vetri circolari da finestre, sugli specchi, sulle conterie, sulla coppa preziosa del Museo civico di Venezia, attribuita ad Angelo Berroviero, lavoro superbo in vetro azzurro, coperto di smalti dipinti e di sottili fregi d'oro.

I più antichi vasi veneziani in terra cotta sentono l'imitazione romana; si rinviene l'araba e la moresca nei lavori dell'età di mezzo, cui segue nel secolo xv, l'impulso, e forse l'opera diretta di operai toscani che importano nel veneto il modo d'invetriare le plastiche, come ad esempio il cielo d'una cappella nella chiesa di San Giobbe, compiuto fra il 1450 e il 1470. La porcellana, quantunque Marco Polo l'avesse fatta conoscere ai veneti, non ebbe fabbriche che intorno al 1470. L'Oriente e le sue industrie armoniose avviarono in Venezia l'amore alle colorazioni intense e profonde con le porcellane, con gli smalti, con le stoffe e i tappeti smaglianti, coi tessuti d'oro e d'argento, coi panni ricamati di varie storie colorate, infine con i superbi damaschi rossi che Venezia dal xii secolo in avanti imitò perfettamente.

L'oreficeria veneziana sembra che traesse i più antichi esempi dall'arte bizantina e con tanto frutto che prima del 1152 erano celebri in Francia i lavori operati « al modo veneziano ». I Veneti portarono dallo Oriente i più ricchi oggetti di gioielleria bizantina, e la quantità crebbe senza misura dopo la caduta di Costantinopoli. Però qualche esemplare fra i più famosi fu importato molto prima della presa di Bisanzio fatta dai collegati, basti per tutti la ricchissima pala d'oro, tanto rimaneggiata. Con tali esemplari si venne perfezionando rapidamente l'oreficeria locale, essa verso la fine del xii secolo sapeva già incidere a bulino, dipingere a smalto, fondere paci in bronzo e dorarle,

modellare con grazia ostensori e custodie di reliquie, disegnare monili ricchissimi di pietre preziose, e spandere così alto il nome dei suoi prodotti, da farli considerare ed accogliere con festa nelle corti più elette d'Europa.

Venezia non si limita nell'industria a produrre pochi oggetti principeschi, ma crea una moltitudine di cose belle e di costo mediocre ad uso delle case e dei tempi. Durante queste esercitazioni feconde, lo stile che nei vassoi ageminati in argento, nei candellieri e nei turiboli arabescati dimostrava di aver subito profondamente l'impulso della civiltà araba e saracena si viene modificando secondo le nuove norme dell'arte gotica. In quel tempo Venezia ospita cesellatori e fusori in bronzo, fabbri artisti che intarsiano il ferro con trame sottili d'oro e d'argento; scultori in legno, intagliatori « di pale ed ancone » che sapevano scolpire belle cornici, soffitti originali, cori meravigliosi per ricchezza e bontà d'esecuzione, cose tutte influenzate qua e là d'arte francese o tedesca. I comuni intagli in avorio continuavano invece ad essere impressionati dall'arte di Bisanzio, solo più tardi ebbero intarsi in nero e accolsero l'arte fiorentina in tal genere di lavori per opera di Baldassare di Simone d'Aliotto.

Un trionfo di tutta l'arte industriale veneziana si ebbe nel 1268 quando per l'elezione a doge di Lorenzo Tiepolo, le Consorterie delle arti andarono in sontuosa processione a salutare il nuovo principe, mentre nelle logge e nelle sale del severo Palazzo ducale ogni arte sottoponeva i migliori prodotti al giudizio del popolo, dando dice il M. « uno dei più antichi e notevoli esempi di esposizione d'arte industriale ».

\* \* \*

Per le belle arti il M. segue lo stesso metodo documentale. Presi in esame brevemente gli avanzi architettonici del vi, vii e viii secolo, influenzati dall'arte bizantina; dato un cenno dei prodotti più tardi italo-bizantini, analizza con sicurezza gli avanzi dell'epoca romanica e prova con dei frammenti decorativi e di architettura come non possa resistere all'esame la vecchia teorica, che voleva negata all'arte romanica ogni azione in Venezia. Ricorda il M. il vitello e i due grifi, serranti fra le ugne una figura umana, sculture collocate in un finestrone di San Marco, i due leoni nel basamento del campanile di San Polo e qualche altro cimelio, dimostrando così che accanto ai maestri greci, lavoravano gli artefici lombardi.

Le nitide riproduzioni confermano la tesi dello scrittore. Segue un rapido esame dello stile ogivale studiato nelle più remote origini francesi di archi acuti e di volte a crociera, per giungere a mano a mano alle forme gloriose dell'ogivale veneziano, nella chiesa dei Frari, dei Santi Giovanni e Paolo, e anche della Basilica Marciana, dove peraltro la decorazione architettonica del secolo xiv assume carattere toscano, deri-

<sup>1</sup> SANSONO, *Venetia nobilissima*. Venetia, MDLXXXI, pagine 26-27b.

vato molto probabilmente da San Miniato al Monte e da Santa Maria del Fiore. Secondo il M. il Palazzo ducale nelle splendide decorazioni scultorie, deve ritenersi un'opera artistica collettiva con impronta prevalentemente veneziana, salvo qualche leggera interpolazione di scalpello straniero, forse francese. L'arco acuto dura in Venezia molto di più che nel resto di Italia, e i palazzi ogivali arditi ed elegantissimi, sorsero ancora a decine, dopo che nel 1433, secondo il Vasari, Michelozzo ebbe fatti in quella città molti disegni e modelli di abitazioni. Non era ancora giunto il momento favorevole al distacco fra la sapiente arte gotica e il Rinascimento in fiore, rivolto, più che altro, alle magnificenze esteriori.

La scultura che fino al XII secolo si era conservata fedele alla rinnovata influenza bizantina, tenta di liberarsi dal giogo nei secoli XIII e XIV, ma non vi riesce che in parte, infatti ancora oggi si trovano in Venezia molte opere di quel tempo con caratteri greci nella fattura e nello stile. Solo dal 1317 in avanti cominciano a comparire opere di scultura con precise qualità italiane; lavori deboli per altro e quantunque ricchi di sentimento, non comparabili alle sculture francesi del tempo e meno che mai alle grandi tombe di Digione incominciate da Claudio Sluter († 1405). La scultura veneziana si svincola finalmente dalle tradizioni bizantine e romaniche per attingere dignità, eleganza e sentimento dall'arte toscana; a questa si abbeverarono i fratelli Iacobello e Pietro Paolo dalle Masegne con i figli del primo Antonio e Paolo. Sarebbe questa, finora, la famiglia più antica di scultori veneti, ad essa seguiranno quelle ugualmente gloriose dei Bono e dei Lombardo; nella pittura veneta lo esempio di intere famiglie date all'arte è molto più antico. La nuova influenza non si limita allo studio fatto dai Dalle Masegne su di esemplari toscani, poichè molti scultori della Toscana si recano a Venezia e ne troviamo tracce nei documenti, nel Palazzo ducale, in una bella scultura in legno ai Frari, nel monumento del Beato Pacifico, ecc. Poco dopo gli scalpelli veneti provano nelle opere la viva ammirazione per lo stile donatelliano, iniziato a Padova dal grande artista nel 1444, e continuato in Venezia stessa, col dono alla cappella dei Fiorentini ai Frari, d'una statua in legno di San Giovanni Battista. Su qualcuna delle attribuzioni del Molmenti « intorno a molte statue e decorazioni sulle cuspidi e gli archi della Marciana verisimilmente affidate verso il 1415 all'insigne aretino Niccolò di Piero Lamberti detto il Pela » credo che dovrà indugiarsi la critica per determinare con precisione maggiore l'opera dell'artista toscano che a noi sembra troppo vasta e impossibile a costringersi fra il 14 giugno 1403 e il marzo del 1406. Tanto più che risulta documentato come Niccolò nel 1405 lavorasse già alla pietra tombale di Leone Acciaiuoli nella cappella di San Nicola a Santa Maria Novella a Firenze.

In poco più d'un anno e mezzo ben poco si può fare in scultura, di qui la necessità di riprendere in esame la questione importante e di restringere in giusti confini l'opera di Niccolò. Il volume del M. si arresta, per la scultura, all'influenza di Donatello.

\* \* \*

Non possiamo partecipare all'entusiasmo del M. per il mosaico del Giudizio universale nel Duomo di Torcello, essendo esso stato rifatto nella massima parte; riteniamo inoltre che sia un poco troppo personale il giudizio reciso sulla immobilità della pittura bizantina la quale, sia pure lentamente, continuò a muoversi e a trasformarsi dal secolo VI al XIV. Del greco (?) Teofane credo sarà bene non parlar più nella storia dell'arte veneta, essendo il suo nome un'invenzione poco spiritosa d'un notaio e poeta di bassa lega G. Braccioli ferrarese, cui tennero bordone in seguito parecchi scrittori concittadini, meno l'onesto Frizzi. Che in Venezia nel 1290 anzi nel 1271 esistessero in buon numero veri e propri pittori risulta dallo statuto dell'arte, dove sono ricordate le « ancone » che il M. stesso rammenta a pag. 380.

Utile e nuova la constatazione della ridipintura eseguita, sulle vecchie tracce bizantine, nella cassa della Beata Giuliana. Ridipinto sfuggito al Cavalcaselle e ad altri studiosi i quali davano, in conseguenza, come pitture della fine del XIII secolo, opere molto più recenti. Mi sembrano troppo brevi le parole sui pittori veneziani primitivi malgrado la notevole osservazione finale intorno al contrasto « tra l'infantile ignoranza della forma e lo splendore della colorazione intensa e succosa che comunemente è dote di età omai matura ». Comprendo che la pittura veneta non è gran cosa fino a Jacopo Bellini, ma qualche cenno più ampio che mettesse in maggior luce maestro Lorenzo (f. 1357-1359 c.), e che dilucidasse un poco quell'ingarbugliato periodo dell'arte veneziana sarebbe stato curioso ed utile. Il parallelo istituito fra l'architettura, la scultura e la pittura veneta è giusto e convince, mentre prova una volta di più che, se la città si abbelliva di opere stupende della prima e della seconda arte, la pittura non attingeva ancora, da quegli esempi, novella vita, nè rivelava intendimenti d'un nuovo concetto artistico. In queste speciali condizioni della pittura deve ricercarsi la cagione che la Repubblica chiamasse nel 1365 il padovano Guariento ad ornare la sala del Gran Consiglio nel Palazzo ducale e più tardi si rivolgesse per medesimo scopo a Gentile da Fabriano e a Vittore Pisano. Da questi artisti l'arte veneta, asservita ancora in parte ai bizantini, prende nuovo impulso e si avvia alla meta gloriosa.

I saggi degli artefici sono timidi, ma l'ascensione è continua, dal padovano Iacopo Nerito a Iacobello del Fiore, a Giambono e a Giovanni d'Alemagna, ad Antonio Vivarini cui giovò l'influenza nordica della



scuola di Colonia. Le tappe si succedono fin a Iacopo Bellini, il grande maestro che dallo studio dell'antico, dalla scuola seconda di Gentile da Fabriano, da un felice temperamento artistico e più tardi dagli esempi di Donatello e del Mantegna seppe derivare utili insegnamenti e dare un nuovo indirizzo alla pittura veneziana. Del valore di Iacopo rimangono a prova i mirabili disegni così noti agli studiosi.

Con Iacopo Bellini, fondatore della scuola veneziana del Rinascimento, il M. chiude il capitolo sulle arti belle dicendo che il « Bellini non gettò solamente la semenza della grande pittura veneziana, ma le diede norma, direzione, impronta che dipoi si svolsero ampiamente, ma non si mutarono »; e noi a questa conclusione aderiamo di cuore.

Considerando riassuntivamente il volume dei Moletti, dal quale abbiamo tratto il materiale della recensione, crediamo che meriti lode non solo per la vasta, ma sobria architettura dell'insieme; per la quantità di materiali nuovi acconciamente disposti, ma più ancora per il caldo amore che vibra in tutta l'opera e che ci fa amare ancora di più la dolce città piena di luce e di sogni.

\* \* \*

Resterebbe a parlare dell'edizione, ma lo crediamo inutile. Da troppi anni l'Istituto di arti grafiche manda alla luce splendide pubblicazioni, perchè questa bellissima ci possa sorprendere. La nuova opera ebbe cure speciali per la carta, per il formato elegante, per darle un aspetto tipografico signorile, per la distribuzione armonica delle figure e per la tiratura perfetta delle tavole colorate. Qualcuna di queste, ad esempio la IX, riuscì un po' sorda di toni, forse perchè l'acquerello che servì di base alla cromolitografia era troppo carico di tinta. Malgrado questa e qualche altra lieve osservazione il volume ci sembra il più riccamente e nitidamente illustrato fra quanti vennero pubblicati recentemente.

LAUDEDDEO TESTI.<sup>1</sup>

LEONE DOREZ: *La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna. Testo inedito del secolo XV tratto dal ms. originale ed illustrato.* (Collezione Novati. II). Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903.

Il secondo volume della collezione nella quale il ch. prof. Francesco Novati si è proposto di pubblicare illustrati, ed integralmente riprodotti in eliotipia, codici che al valore letterario congiungano il pregio di miniature o di disegni, ci presenta un manoscritto

assai importante non soltanto per l'iconografia delle Virtù e delle Scienze nell'arte del Trecento, ma anche perchè reca un elemento nuovo nella controversia intorno agli affreschi delle Virtù e delle Arti liberali eseguiti da Giusto Menabuoi nella chiesa degli Eremitani di Padova, ed intorno ai codici che da quelli affreschi si vogliono derivati.

Lo scriba bolognese Bartolomeo di Bartoli, del quale il Dorez ha rintracciato la firma in quattro manoscritti (due di questi recano le date del 1349 e del 1374), compose la canzone che forma la parte principale del codice e la fece miniare per offerirla a Fabrizio Visconti, forse nel 1355, quando appunto questo già spietato tiranno di Lodi, ed insieme avido raccoglitore di manoscritti, aveva riparato in Bologna. Ad ognuna delle stanze che celebrano distintamente dapprima le Virtù (Teologia, Prudenza, Fortezza, Temperanza, Giustizia, Fede, Speranza, Carità) ed indi le Scienze (Filosofia, Grammatica, Dialettica, Retorica, Aritmetica, Geometria, Musica, Astrologia) è dedicato nel codice un foglio che va adorno di un disegno acquarellato figurante l'allegoria della Virtù o della Scienza cantata dal poeta. Giustamente il D. riconosce nell'opera del miniatore caratteri senesi e fiorentini; tuttavia le tre miniature de' pianeti con le quali si chiude il ms., e specialmente la figura di Saturno, mostrano, ci sembra, relazioni non dubbie con l'arte dell'Italia Superiore.

Si delle miniature che della mediocre opera poetica di Bartolomeo di Bartoli il D. addita con grande diligenza e con acume le fonti letterarie ed artistiche, forse non senza esagerazione quando egli tratteggia il contrasto fra le dottrine agostiniane e le dottrine domenicane circa la classificazione delle Virtù e delle Scienze: gli affreschi domenicani della Cappella degli Spagnuoli al raffronto con le miniature della canzone di Bartolomeo de Bartoli, tutta di pura ispirazione agostiniana, dimostrano che nell'arte tale contrasto andava quasi perduto. Infine, come fonte diretta, anzi come modello delle miniature del ms. di Chantilly, il D. indica una miniatura di un libro di Decretali, conservato nella Biblioteca Ambrosiana, eseguita nel 1354 da Niccolò da Bologna, miniatura che invero contrasta assai con le figurazioni statuarie del disegnatore adoperato da Bartolomeo de Bartoli. Nella miniatura che Niccolò da Bologna inserì incidentalmente a capo del trattato « de vita et honestate cleri » delle Decretali l'artista stipa insieme le figure delle Virtù e delle Scienze sì da far bene scorgere ch'esse non sono nate da una sua ideazione nuova ma che furono ricavate senza fatica da un qualche modello, forse dalle illustrazioni dello stesso trattato speciale sulle Virtù e sulle Arti liberali al quale ricorsero Bartolomeo de Bartoli ed il suo miniatore.

Lo studio del D. acquista un'importanza anche maggiore quando si rivolge alla questione degli affreschi che il fiorentino Giusto Menabuoi, detto Giusto Pado-

<sup>1</sup> Ci spiace di dover rimandare per deficienza di spazio al prossimo fascicolo la recensione del Testi sopra G. BISCARO: *Note documenti santambrosiani.* (N. d. R.).

vano, eseguì dopo il 1370 in una cappella degli Eremitani di Padova, raffigurandovi le Virtù e le Arti liberali. Benchè tali affreschi siano coperti ancora in gran parte dall'intonaco, lo Schlosser, basandosi sulla descrizione e sulla trascrizione delle epigrafi lasciateci da Hartmann Schedel (1463-1466), ne designava il modello nelle miniature di un codice della collezione d'Ambras,<sup>1</sup> mentre d'altra parte A. Venturi ne additava gli schizzi originali in un libro di disegni della Galleria Nazionale di Roma.<sup>2</sup> Ora non v'è dubbio che questo libro, nelle figure delle Virtù e delle Scienze, non sia una copia del codice di Chantilly, poichè le rappresentazioni corrispondono fra loro non soltanto iconograficamente ma sono accompagnate anche nel codice romano dalle stanze di Bartolomeo di Bartoli. E ciò viene a confermare il giudizio dato con felice intuito da A. Venturi quando osservò che le figure delle Virtù e delle Scienze dimostrano nel libro romano un certo carattere più arcaico che non gli altri disegni del libro stesso, pur di una medesima mano, ciò che induceva a crederle copiate da qualche codice ancora ignorato.<sup>3</sup>

In quanto poi alle relazioni degli affreschi di Giusto con il codice di Bartolomeo de Bartoli, coi disegni romani e con le miniature del codice d'Ambras crediamo prudente sospendere ogni giudizio sino a che non siano interamente scoperti gli avanzi delle pitture degli Eremitani, come da tutti è ardentemente invocato.

P. TOESCA.

ETHEL HALSEY: *Gaudenzio Ferrari (The Great Masters in painting and sculpture)*. London, George Bell and Sons, 1904.

Dopo il libro del Colombo, vecchio più di metodo che di data, non se n'era avuto ancora nessun altro inteso ad esaminare e coordinare tutta l'eredità artistica di Gaudenzio Ferrari, il più forte, se non il più corretto ed elegante, dei pittori lombardi della prima metà del Cinquecento; il lavoro dell'Halsey vien quindi opportunamente a colmare una lacuna degli studi storico-artistici e a render popolare (almeno in Inghilterra), anche a mezzo delle nitide e belle zincotipie di cui il testo è adorno, la conoscenza dell'arte del nostro maestro, le cui opere non sono invero troppo facilmente ammirabili, sperdute come si trovano in massima parte pei minori centri della Lombardia e del Piemonte.

<sup>1</sup> L. VON SCHLOSSER, *Giusto's Fresken in Padua*. (Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, 1896).

<sup>2</sup> A. VENTURI, *Il libro di Giusto per la Cappella degli Eremitani in Padova* (Le Gallerie Nazionali Italiane, IV e V). Cfr. *L'Arte*, 1903, pag. 79 e seg.

<sup>3</sup> Un cenno delle relazioni fra i disegni della Galleria Nazionale di Roma e il codice di Chantilly era già stato fatto dal Venturi (*Le Gallerie Nazionali Italiane*, V, 1902, pag. 391) annunciando la pubblicazione del sig. L. Dorez.

E poichè, oltre ad essere opportuno, il libro è anche ottimamente condotto, con metodo di ricerche ed originalità di osservazioni, noi dobbiamo vivamente rallegrarcene.

Circa la vita e l'educazione di Gaudenzio le conclusioni a cui giunge l'A. non sono diverse da quanto era già generalmente ammesso dalla critica, ma lo precisano meglio e completano. Onde nessun dubbio più che l'esistenza attivissima del pittore valsesiano (nato probabilmente intorno al 1480) si svolgesse tutta in patria e nelle terre vicine, senza che mai egli se ne partisse per recarsi in lontani centri a studiarvi i grandi maestri suoi contemporanei, pur mostrandosi sensibile all'influenza loro ogni qual volta gli accade di incontrarne qualche opera. Cosicchè egli, scolaro di Stefano Scotti e di Bernardino Luini e sensibilizzato pure dal Bramantino e dal Borgognone, rivela poi nell'opera sua ricordi dell'arte di Leonardo, avvicinato molto probabilmente a Milano fra il 1490 e il 1498 e poi anche più tardi a Pavia nel 1515; del Perugino, del quale Gaudenzio dovette conoscere l'opera della Certosa di Pavia innanzi il 1507; del Correggio che egli imita lontanamente dal 1527 in poi; e forse anche di Raffaello, la cui *Madonna di San Sisto* era allora, come è noto, a Piacenza.

Delle opere giovanili di Gaudenzio, di cui sono caratteristici certi difetti (dita delle mani sottilissime e lunghe e bocca inverisimilmente minuscola) che poi vanno man mano diminuendo, molto è andato distrutto: ne restano per altro ancora la *Pietà* affrescata nel chiostro di Santa Maria delle Grazie in Varallo ed un altro affresco, quasi del tutto rovinato, nella cappella della *Pietà* del Sacro Monte pure a Varallo; mentre i primi dipinti ad olio di lui esistenti sono i quattro quadretti della Pinacoteca di Torino (n. 43, 44, 47, 48) rappresentanti il Padre eterno e scene della vita dei SS. Anna e Gioacchino. Seguono gli affreschi della cappella di Santa Margherita nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Varallo (1507?), ove, nel fondo architettonico della *Disputa di Gesù coi dottori* si ha voluto vedere un'imitazione della *Scuola di Atene* di Raffaello e quindi una prova di un viaggio di Gaudenzio a Roma, laddove, giustamente osserva l'A., la cappella di Santa Margherita doveva già essere decorata innanzi che Raffaello si recasse alla città papale (1508).

Contemporanei circa agli affreschi di Santa Margherita dovettero essere quelli della chiesa di San Giulio nell'isola omonima sul lago d'Orta, ora completamente mascherati da ritocchi. Ed alla giovinezza del maestro appartengono pure la sciupatissima *Madonna* della chiesa di Sant'Antonio a Quarona presso Varallo, due tondi del Museo di Varallo e le due *Annunciazioni* della collezione Layard a Venezia e di quella Schweitzer a Berlino. E ancora, vicinissimi di forme al trittico di Arona sul lago Maggiore, che è



il capolavoro giovanile di Gaudenzio (1510-1511), sono i quattro quadretti esistenti nella sacrestia della chiesa di Sant'Alessandro della Croce a Bergamo.

Gaudenzio Ferrari modellò in creta fino dai primi anni della sua carriera artistica, ma di tal forma della sua attività giovanile ci restano soltanto miseri avanzi in due figure della cappella di Pilato ed in alcune altre della cappella dell'Adorazione dei Pastori al Sacro Monte di Varallo.

Della maturità di Gaudenzio molte opere sono notissime: accennerò quindi soltanto ad alcune meno conosciute, quali il disegno del grande altare scolpito di Sant'Abbondio nella cattedrale di Como, che l'A., non per prima, come essa crede,<sup>1</sup> attribuisce al nostro; e l'ancona frammentaria di San Martino a Rocca Pietra presso Varallo, della quale fecero parte probabilmente la Madonna Vittadini ad Arcorre e le due tavole della biblioteca di Novara.

Contemporanei circa dell'ancona della chiesa di San Gaudenzio a Novara sono il *Crocifisso* in terracotta della stessa chiesa, un *Angelo annunciante* del Museo di Varallo, la graziosa lunetta sulla porta della cappella di Loreto presso Varallo, un' *Annunciazione* nella Galleria Nazionale di Berlino, la *Madonna* sull'altare della già ricordata chiesa di San Giulio al lago d'Orta, l' *Ultima cena* della sagrestia della cattedrale di Novara. Al periodo di tutte queste pitture comprese dall'A. fra il 1513 e il 1520 appartengono ancora la *Crocifissione* ed il *San Pietro* con un donatore della Pinacoteca di Torino, l'ancona della chiesa della Pietà a Cannobbio, il *San Francesco* del Museo di Varallo, la predella esistente presso il conte Castellani a Novara, i frammenti posseduti dalla famiglia Faa pure a Novara e quelli della chiesa di Gattinara, parti probabilmente di uno stesso trittico eseguito a Romagnano.

Dal 1520 al 1528 Gaudenzio visse in Valsesia indo- rando e pitturando l'altare di legno della chiesa di San Lorenzo e dell'Assunta in Morbegno, già precedentemente eseguito dietro suo disegno; e modellando le 26 statue di terracotta della cappella del Crocifisso al Sacro Monte, nei cui affreschi l'A. riconosce i ritratti di parecchi personaggi del tempo, fra i quali anche forse il conestabile di Borbone.

Contemporaneamente Gaudenzio eseguiva gli affreschi della cappella di San Rocco e della chiesa parrocchiale di Valduggia, i *Putti* della Galleria Lochis a Bergamo, che costituivano la predella dello *Sposalizio di Santa Caterina* nel duomo di Novara, l' *Adorazione del Bambino* ora a Dorchester House a Londra e il *San' Andrea* presso il dott. Mond pure a Londra; le tre figure di Santi nella chiesa di San Pietro a Maggianico presso Lecco ed il *Cristo in gloria* di Bellagio. Dal 1528 al 1536, oltre ai lavori di San Cristoforo a Vercelli e del san-

tuario di Saronno, Gaudenzio attese all'altare per la cattedrale di Casale (1534), ora frammentario, al *San' Ambrogio* nella chiesa di San Francesco in Vercelli ed ai tre putti affrescati nella sacrestia della badia di Sant'Andrea nella stessa città.

L'ultimo periodo dell'arte di Gaudenzio è di rapida e deplorabile decadenza: ricorderò, fra le opere dall'A. accertate di questo tempo, l'altare di Santa Maria di Piazza a Busto Arsizio, l'affresco all'esterno di una casa a Premona, la *Natività* in una lunetta su una porta della chiesa di Sant'Antonio a Morbegno.

A Milano, dopo gli affreschi a Santa Maria delle Grazie (1542), eseguì il *San Paolo*, ora al Louvre (1543), e parecchi altri quadri ancor oggi esistenti a Milano.

Nel 1546 moriva, lasciando incompiuti gli affreschi di Sant'Anna della Pace.

Di disegni o cartoni attribuibili a Gaudenzio l'A. ne ha riconosciuti 14 nella biblioteca del re a Torino, 12 nella collezione del cav. Antonio Abrate, 26 all'accademia albertina a Torino, 2 agli Uffizi, uno all'accademia di Venezia, uno alla Pinacoteca Ambrosiana, uno alla biblioteca Ambrosiana, uno in possesso di Gustavo Frizzoni a Milano, 3 al British Museum ed uno infine nella biblioteca di Christ Church ad Oxford.

Noterò inoltre che al suo studio su Gaudenzio l'A. fa precedere un'utile e buona bibliografia, che per altro avrebbe potuto essere più completa se l'H. avesse tenuto maggior conto del contributo delle riviste tedesche, giacchè, oltre all'articolo del Meyer già ricordato, ella ha trascurato anche altri lavori notevoli, come quello di G. Pauli sul Sacro Monte di Varallo e Gaudenzio Ferrari, pubblicato nel *Zeischrift für bildende Kunst*, 1897.

Da quanto ho esposto, aggiungendo che, anche quando non giunge a risultati nuovi, l'A. accerta sempre con profondo esame le opinioni un po' mal sicure che si potevano avere sui vari punti dell'attività artistica del nostro maestro, credo risulterà evidente l'importanza di questo nuovo libro, alla cui serietà non nuoce la forma più espositiva che critica imposta dall'indole della pubblicazione.

Terminerò, per non essere sospetta di panegirismo, sforzandomi di ricercare i minimi rilievi che al lavoro si potrebbero fare. I quali, del resto, si riducono tutti, secondo me, ad uno solo: l'aver considerato Gaudenzio un po' troppo indipendentemente dall'ambiente locale; cosicchè, se pure l'A., per trarne conclusioni circa la sua educazione, ha notato le affinità dirette che egli ha con altri maestri contemporanei, ha ommesso di studiarlo abbastanza in relazione con tutta l'arte lombarda anteriore, potendo forse, ove lo avesse fatto, spiegarsi meglio certe sue forme iconografiche e di composizione, che ella suppone originali o derivate dall'arte bizantina, mentre erano già nell'arte vercellese, restandocene esempio, fra l'altro, nel ciclo di affreschi dello Spanzotti in San Bernardino d'Ivrea,

<sup>1</sup> Vedasi A. G. MEYER, *Der Meister des Abondio-Altars in Dom von Como*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1897.

che tante somiglianze esteriori offrono con l'opera di Gaudenzio, ma che certamente l'A. non ha veduto.

Nello stesso modo non sarebbe stato fuori di proposito un accenno all'importanza capitale avuta da Gaudenzio su tutta l'arte vercellese, paragonabile in piccolo a quella di Leonardo in Milano: giacchè dopo di lui tutti gli artisti che fiorivano in Vercelli o nei dintorni si fecero specchio più o meno felice delle sue forme, abdicando ad ogni originalità personale; onde non soltanto i suoi scolari Bernardino Lanino, Fermo Stella, Giovanni Battista Della Cerva ed il seguace Cesare Cesarini, ricordati dall'A., appaiono del tutto imbevuti delle sue forme, ma ancora parecchi altri maestri vercellesi quali il Grammorseo, Ottaviano Cane, Giuseppe Giovenone il giovane, i minori Lanino, nonchè altri, che già avevano una maniera propria formata quand'egli venne in fama, come Gerolamo Giovenone e perfino in piccola parte Defendente Ferrari, la cui arte era nello spirito così diversa da quella di Gaudenzio, ma che pure nelle ultime sue opere, quali il trittico di Sant'Antonio di Ranverso, accenna ad una imitazione gaudenziana.

Ma tutto ciò non toglie nulla al valore del libro, che risponde allo scopo d'illustrare l'opera di Gaudenzio Ferrari, di cui perfino i minimi e più trascurabili frammenti sono stati studiati direttamente e con giustezza classificati.

L. CIACCIO.

JEHAN CARLYLE GRAHAM: *The problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia*, Perugia, 1904.

Il problema di Fiorenzo di Lorenzo si presenta sotto un duplice aspetto: il primo, esclusivamente cronologico, si riferisce alla confusione delle date di volta in volta accettate dai biografi del pittore; il secondo, prettamente artistico, concerne la derivazione del maestro, l'evoluzione dell'arte sua e la discussione critica delle opere che gli sono attribuite.

Il problema delle date ha trovata una illustrazione illuminata e paziente nel libro della signora Carlyle Graham, la quale, esposta con grande chiarezza la questione e rilevata la confusione fatta dal Mariotti, dal Vermiglioli e da altri storici dell'arte umbra, si studia di coordinare fra loro le opinioni discordi e di scegliere fra esse quelle che poggiano sull'autorità di documenti sicuri. Onde non è eccessivo affermare che la biografia di Fiorenzo esce da questo studio organicamente ricostituita.

Se una uguale diligenza e la medesima acutezza di vedute la scrittrice avesse adoperata nella determinazione chiara e precisa della individualità del maestro umbro, avremmo finalmente su Fiorenzo di Lorenzo quel lavoro completo che da gran tempo si desidera, e la cui importanza dovrà eccedere i limiti della per-

sonalità del pittore, per gittare una luce nuova sulla formazione e sull'incremento della scuola pittorica di Perugia.

Per ciò che riguarda gli elementi da cui l'arte di Fiorenzo deriva, nel ricco volume della Carlyle avremmo voluto vedere tenuta in maggior conto l'influenza verrocchiesca che trapela in moltissime opere del pittore umbro, ma si fa sopra tutto sentire nel quadro dell'*Adorazione dei Pastori* conservato nella Pinacoteca di Perugia.

In qual modo questa influenza del Verrocchio sia giunta a Fiorenzo di Lorenzo, come essa si sia associata ai caratteri propri dell'arte di Pinturicchio, sensibili sopra tutto nell'*Adorazione dei Magi* della stessa galleria perugina, e alle tradizioni derivate da Niccolò Alunno, che in Fiorenzo riappariscono ravvivate da un più caldo sentimento di vita e da un più nobile ideale di bellezza, non ci è stato ancora detto da alcuno, e neppure la signora Carlyle Graham ha creduto di approfondire tale questione, che a noi sembra fondamentale.

Se poi scendiamo ad argomenti più particolari, mentre era desiderabile che si esaminassero con maggiore originalità di vedute i quadretti rappresentanti storie di San Bernardino, per distinguere quali fra essi sono dovuti a Fiorenzo di Lorenzo, quali a un rozzo scolaro del Bonfigli e quali al pittore, dal Venturi identificato con fra' Carnovale, che eseguì due noti quadri di proprietà del principe Barberini; non riusciamo davvero a comprendere perchè il San Girolamo della galleria Morelli di Bergamo non sia stato incluso nel catalogo delle opere di Fiorenzo, tanto più che vi figurano alcuni dei frammenti di affresco conservati nella Pinacoteca Vannucci, nei quali difficilmente si ricercerebbe l'impronta personale del maestro.

Abbiamo creduto di dover accennare ai punti più deboli del libro, per avere poi maggior diritto di lodare come si conviene il resto.

La signora Carlyle Graham infatti ha il grande merito di aver saputo amare il suo soggetto e di essersi accinta a scriverne con fede. Perciò nelle sue pagine è una virtù di persuasione profonda, è l'entusiasmo caldo e vibrante per le belle cose in cui la gentile scrittrice, non più straniera, gode vivere e studiare.

A. C.

LOUIS GONSE: *Les chefs-d'œuvre des musées de France. Sculpture - Dessins - Objets d'art*. Paris, librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

Riassumere il libro d'un illustratore dei musei della Francia, di uno spirito fine che sa trattarsi innanzi alle cose più belle, qualunque sia il tempo alle quali appartengano, diviene quasi impossibile. E una folla d'osservazioni, di ricerche svariatissime che invano si



può cercar di raccogliere nel breve spazio d'una recensione. Ci limiteremo a dar conto agli studiosi italiani di quanto già particolarmente riguarda l'arte nostra, e che sia inedito o ignorato sin qui.

Nel museo d'Aix vi è un busto di donna in alto rilievo, opera italiana del secolo xv, anzi di un fiorentino, ma non del Verrocchio a cui pensa l'autore.

Nel museo d'Avignon vi è una Vergine col Bambino della scuola di Donatello e una Santa Elena che lascia molti dubbi sulla sua autenticità; infine il bustino di fanciullo che il Courajod attribuì a Desiderio da Settignano.

Nel museo di Bayonne la collezione dei disegni di Léon Bonnat meritava una più ampia illustrazione: tra gli italiani, sono segnalati soltanto uno studio di Michelangelo, a matita rossa, di Adamo ed Eva che colgono il pomo, e uno di Pisanello, con tre donne avviluppate ne' lunghi mantelli a ornamenti di meandri verdi e rosei. Di sculture sono appena ricordate una Madonna di Antonio Rossellino, una Maddalena di Benedetto da Majano, una terracotta di Antonio Begarelli.

Nel museo di Lille, l'A. si trattiene sulla famosa testa di cera che attribuisce al Quattrocento, mentre noi propendiamo per l'opinione che l'attribuisce al Seicento; poi su una testa di fanciullo che assegna

al Verrocchio, mentre essa è di tempo più tardo, probabilmente del Begarelli; infine di un bassorilievo a stiacciato, opera di Donatello, rappresentante la *Decollazione di S. Gio. Battista*. Circa ai disegni del museo Wicar di Lille, l'A. poteva essere alquanto più prudente, perché ve ne sono molti da tenersi in gran sospetto, anche tra quelli pubblicati dal Müntz. Circa al famoso quaderno che è segnato *Iacomo piclor*, ben si capisce come l'A. sia stato tratto a attribuirlo a Giacomo Francia, ma non si capisce altrettanto bene che relazioni vi siano tra quei disegni e le opere di Giacomo Francia.

Arrivato a Lyon, l'A. indica il gruppo dell'*Annunciazione*, che si vuole, a torto, proveniente dalla chiesa di Santa Caterina di Pisa, e che bene non attribuisce, secondo l'invalsa consuetudine, a Nino Pisano. E continua ricordando una Madonna di Antonio Rossellino e un busto stranissimo di Mino da Fiesole.

Di Rouen l'A. riproduce una ceramica di Caffagiolo del secolo xv.

Di Agen, il ritratto muliebre a bassorilievo attribuito a Mino da Fiesole, che non è certamente di questo maestro. Ma, anche dissentendo in qualche particolare dal chiaro A., dobbiamo riconoscere ch'egli ha fatto un'opera d'arte e un'opera patriottica.

A. VENTURI.

## BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

**Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.**

191. BAZIN (HIPPOLYTE), *Les monuments de Paris: souvenir de vingt siècles*. Préface d'André Theuriot. — Paris, Delagrave, 1904, in-8° fig.

Monografia lodata sì per l'agilità dello stile come per la solida erudizione.

192. CABROL (FERNAND), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. — Paris, Letouzey et Ané, 1903-1904, in-8° fig. (fasc. 1-6).

È un'opera vastissima, come già si vede dai primi 6 fascicoli che comprendono oltre 1800 pagine sino alla parola *Amulette*. La liturgia vi ha la parte essenziale, ma importanti sono anche gli articoli d'arte, alcuni dei quali vere monografie, quasi sempre lavoro di H. Leclerc, l'applaudito autore del recente volume su *l'Afrique Chrétienne*. Sul quale argomento si fa notare anche nel presente dizionario l'articolo « Afrique (archéologie de l') ». Segnaliamo particolarmente altre voci: « Abbaye — Abraham [*Simbolismo del sacri-*

*ficio di*] — Abside — Adam et Ève — Agneau — Akmin [*la necropoli dell'alto Egitto*] — Alexandrie (archéologie) — Ambon — Ambrosienne (basilique) — Ame » ecc. Alcune hanno una ricca bibliografia.

193. COLASANTI (ARDUINO), *Gubbio*. — Bergamo, Ist. it. d'arti graf., 1905, in-8°, pag. 8. (*Italia artistica*, n. 13).

Ricco di osservazioni e conclusioni proprie, sia nel tracciare l'evoluzione dell'arte in Gubbio sia nel dire delle opere più notevoli che la pittoresca città conserva, il libro del C., riuscirà compagno prezioso ad ogni intelligente visitatore, e sarà di utile consultazione a chi dovrà scrivere intorno all'arte umbro-cugubina. Copiosa è l'illustrazione zincotipica ed interessante per i diversi oggetti per la prima volta pubblicati; buona ed utile la bibliografia aggiunta in appendice. Vorremmo soltanto trovare in tali pubblicazioni un indice ad agevolarne la consultazione, specialmente quando, come nel caso di Gubbio, la parziale deficienza di organiche manifestazioni artistiche abbia reso consigliabile, non una ripartizione della materia per generi, scuole, tempo, ecc., ma un ordinamento soprattutto locale.

L. C.

194. GALLENGA STUART (R. A.), *Perugia*. Con 169 illustrazioni. — Bergamo, Ist. it. d'arti graf., 1905, in-8°, pag. 154. (*Italia artistica*, n. 15).

Ricca di bellezze senza fine, Perugia ha nel G. un assai garbato illustratore, che racchiude nel breve spazio concessogli dalla natura della pubblicazione quanto basta a mostrare come egli sia penetrato nell'anima artistica della città e ad accennare la quantità e il pregio dei tesori ch'essa può offrire agli ammiratori. Il volume, secondo il programma della raccolta, è in gran parte occupato dalle figure (non tutte così belle come vorremmo, ma molte non comuni); al testo non rimane quasi che l'ufficio d'un commento letterario, ove l'A. ha saputo riunire la conoscenza storica a vera nobiltà e gentilezza di stile.

195. REINACH (SALOMON), *Apollo: histoire générale des arts plastiques, professée en 1902-1903 à l'Ecole du Louvre*. Paris, Hachette, 1904, 16°, pag. xi-335 con 600 fig.

L'aver lunga esperienza dell'insegnamento e l'essere già dotto in qualche parte almeno della materia riassunta in questo volume ha reso possibile all'A. di comporre un manuale che è stato generalmente giudicato esemplare. E ci sembra difficile discostarsi da questo apprezzamento generale, anche se qua e là si possa trovar materia da discutere, trattandosi del resto di una scienza che è tuttora in formazione. Notevolissima è la bibliografia ch'è posta in appendice a ogni capitolo. Le figure sono carine, ma servono piuttosto di spasso ottico che di vera illustrazione del testo, per la loro eccessiva piccolezza. Potevano essere minori di numero, e maggiori di dimensioni.

196. RICCI (SERAFINO), *Il Parini e le belle arti. (Da Dante al Leopardi... Raccolta di scritti... per nozze Scherillo-Negri*, pag. 503-507; Milano, 1904).

Richiama l'attenzione sull'importanza che dava il P. al progresso delle belle arti e sui concetti che esprimeva in proposito in alcuni suoi scritti, oggi quasi inavvertiti.

197. ROCCHI (A.), *La Badia di Grottaferrata: II edizione*. — Roma, tip. Artigianelli S. Giuseppe, 1904, in-8°, con fig., pag. vii-221.

È opera di divulgazione amorevole e diligente, che senza pretese critiche giova a dar nozione generale della vita di quell'insigne monumento e del suo stato presente. Indice dei capitoli: Prefazione. — I. Il Tuscolano. — II. Il Cenobio. — III. La Basilica. — IV. Il Rito. — V. Il Castello. — VI. Il Villaggio. — VII. Gli Studi monastici. — VIII. I Codici e le arti. — IX. La Raccolta artistica. — X. Il Monumento. — Conclusione.

198. SPEMANN (WILHELM), *Kunstlexikon: ein Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*. Berlin, Spemann, 1905, in-8, pag. 1054, tav. 65.

Vorrebbe essere una enciclopedia speciale, ma non è condotta secondo le buone norme che possono renderla veramente utile, poichè manca la cura e la diligenza sia nella redazione generale, sia nei particolari. Il concetto informatore dell'opera è apprezzabile, ma va applicato senza fretta e da persone più competenti della materia.

## Storia particolare dei monumenti.

### Archeologia cristiana.

199. KAUFMANN (CARL MARIA), *Handbuch der christlichen Archaeologie. Mit 239 Abbildungen*. — Paderborn, Schöningh, 1905, in-8°, pag. xviii-632.

È forse la prima opera del genere che tratti la materia come storia dell'arte a sè piuttosto che come ramo accessorio delle scienze ecclesiastiche e teologiche. Lavoro necessariamente sommario, che tiene però conto degli ultimi risultati degli studi, e dei nuovi orizzonti aperti dagli studiosi, come il Wilpert e lo Strzygowsky. È diviso in sei libri: 1. Propedeutica: essenza, storia, fonti e condizioni dell'archeologia cristiana; 2. Architettura paleocristiana; 3. Monumenti epigrafici; 4. Pittura e simbolica; 5. Plastica; 6. Arti minori e industriali.

200. WÜSCHER-BECCHI (E.), *Die Absisfresken in Santa Maria Antiqua auf dem Forum Romanum*. (*Zeitschr. f. christl. K.*, a. XVII, col. 290-300; Düsseldorf, 1904).

Notizie generali della località, degli scavi e della chiesa, ed esame particolare dell'affresco nella nicchia dell'abside. L'A. ne presenta la riproduzione, in cui il risultato fotografico è stato da lui completato secondo gli schizzi lasciati dal Valesio (1702), e viene a determinazioni diverse da quelle dagli studiosi precedenti (Federici, Hülsen, Marucchi, ecc.). Cristo non è in trono, ma ritto su uno sgabello, e disceso nel suo tempio, in atto di trionfatore, accolto con venerazione dal papa Paolo, ancora vivente; a destra e a sinistra sono gli angeli tetramorfi; nella mano sinistra doveva avere un rotulo, o disteso o avvolto. L'A. richiama al proposito le rappresentazioni simili nel mosaico di San Cosma e Damiano, nell'evangelario di Rabula della Laurenziana, nelle miniature siriane del codice Berberiniano VII, 62.

### Medio evo e Rinascimento.

201. AMBROSOLI (SOLONE), *Medaglie del Petrarca nel R. Gabinetto numismatico di Brera in Milano. (Da Dante al Leopardi... Raccolta di scritti... per nozze Scherillo-Negri*, pag. 211-217, tav. 2; Milano 1904).

Sono sette medaglie, di cui quattro appartengono al Rinascimento; la più importante è quella a forma di placchetta quadrata che è « evidentemente ispirata dal ritratto del Petrarca miniato nel ms. 6069 della Biblioteca Nazionale di Parigi » (*De viris ill.*), ritratto giudicato di una autorità eccezionale. L'A. dà le riproduzioni e la descrizione numismatica delle medaglie.

202. ASTOLFI (CARLO), *La leggenda su la Madonna degli Angeli di Forano*. Macerata, Un. tip. Coop., 1904, in-8°, pag. 39.

Sostiene doversi assegnare ai primi del secolo XVI l'immagine che si venera in quella chiesa e che molti hanno ritenuto del 1403.

203. BODE (W.), *La Madonna di Luca della Robbia del 1422*. (*Riv. d'Arte*, a. III, pag. 1-3, 1 fig.; Firenze, 1905).

Il B. che ha già, com'egli dice, spezzato più d'una



lancia in favore dell'attribuzione a Luca della Robbia dello stucco del Museo Ashmolean di Oxford, reca qui un nuovo argomento segnalando una replica di quello stucco in possesso della contessa von Bülow a Berlino.

204. CARLYLE GRAHAM (JEAN), *The autorship of the Sangimignano frescoes*. (*The Burl. Mag.*, a. VI, pag. 491-492, tav. 1; London, 1905).

L'A. attribuisce al senese Ventura di Gualtieri (circa 1271) gli affreschi di guerra e di caccia nella sala del Consiglio o di Dante a San Gimignano, e propone la stessa attribuzione per vari altri affreschi incerti della stessa città.

205. COOK (HERBERT), KERR-LAWSON (J.), *The identification of two Painter's Portraits*. (*The Burl. Mag.*, vol. VI, pag. 451-454, tav. 2; London, 1905).

Nel ritratto virile, opera di Tiziano, nella galleria di Dresda, il C. vuole riconoscere rappresentato il pittore Antonio Palma (nipote del Palma Vecchio e padre del Giovane), ritenendo che tale identificazione sia designata dalla palma che ha in mano il personaggio. Il K. parla del triplice ritratto della Galleria imperiale di Vienna, riconoscendovi l'autoritratto di Lorenzo Lotto, il quale tiene come segno di identificazione una scatola con 24 tabelline, cioè quello che a quei tempi chiamavasi il giuoco del lotto, e con una mano sul petto accenna a sè stesso.

206. CUST (LIONEL), *Paintings by Lucas Cranach*. (Notes on pictures in the Royal Collections: art. VI) (*The Burl. Mag.*, vol. VI, pag. 353-358, con 3 tav.; London 1905).

Continuando la sua rassegna (v. n. 68) il C. descrive l'*Adamo ed Eva* che « rammenta il disegno e l'incisione dell'*Apollo* di Jacopo de' Barbari »; poi una *Lucrezia* colla data del 1530, il ritratto di un Nicola Backer (1519), una *Salome*, un *Giudizio di Salomone* (1519), una *Madonna col Bambino* (1547) che manifesta influssi italiani, un ritratto di Lutero, un *Giudizio di Paride*, ed alcuni altri dipinti, non sempre certi, che son dati al Cranach.

207. CUST (LIONEL) - HORNE (HERBERT), *The Quaratesi Altarpiece by Gentile da Fabriano*. (Notes on pictures in the Royal Collections: art. VII). (*The Burl. Mag.*, a. VI, pag. 470-474, con 2 tav.; London 1905).

Gli autori sostengono che il quadro centrale, colla Madonna e il Bambino, che manca nel polittico dell'altare Quaratesi ora agli Uffizi, è quello che trovavasi nella collezione di Buckingham Palace.

208. DE LA CROIX (CAMILLE), *Etude sommaire du baptistère Saint-Jean de Poitiers* (*Bulletin et mém. d. l. Soc. des antiqu. d. l'Ovest*, t. XXVIII, pag. 285-414, tav. VIII; Poitiers, 1904).

Questo battistero, che è uno dei più antichi e più importanti monumenti di Francia, ha fornito materia di studio e di discussioni svariate agli eruditi specie della metà del secolo XVIII. L'A. che ha potuto farvi erigere di dentro e di fuori tutto un congegno d'impalcature e praticare grandi scavi nelle vie adiacenti, ne ha fatto per oltre sette anni un esame compiuto de' cui copiosi risultati rende conto. Dobbiamo limitarci a indicare i titoli delle diverse parti di questo diffuso studio:

Monumento romano (IV secolo) — Lavori merovingi (VII secolo) — Lavori carolingi (XI secolo) — Lavori medioevali dei secoli XII e XIII. — Altre opere dei due secoli successivi — Rinascimento (XVI secolo) — Lavori del secolo XVII — Del secolo XVIII — Del secolo XIX fino ai restauri del 1903.

209. DOREZ (LÉON), *Dominique de Cortone et Pierre Chambiges: lettres adressées au Cardinal Du Bellay par Jean Tronson et Pierre Perdrrier* (*Septembre-octobre 1536*). (*Bulletin d. l. Soc. d. l'hist. d. Paris*, 31<sup>e</sup> a. pag. 158-170; 1904).

Nuovi documenti a conferma della tesi, che Domenico da Cortona sia stato il vero e principale architetto dell'*Hôtel de Ville* (Cfr. n. 42). A questo articolo sussegue un altro dello Stein, che riassume la polemica e ribadisce le sue asserzioni in favore dell'artista italiano contro le ipotesi di M. Vachon; e poi in un successivo articolo il Tuetey porta ancora il suo contributo contro le medesime ipotesi.

210. DURRIEU (PAUL), *Les Très Riches Heures de Jean de France, Duc de Berry*. — Paris, Plon-Nourrit, 1904, in-fol., pag. 264, tav. 65.

Pubblicazione sontuosa, che è stata accolta, specialmente in Francia, con grande ammirazione. Lo studio che fa il D. è minuzioso e chiaro, e, per la particolare competenza dell'A., di vera importanza. È considerata come definitiva la sua dimostrazione, che la prima parte delle miniature, cioè fino alla morte del Duca (1416), è opera dei Limbourg, mentre la seconda fu eseguita da Jean Colombe per Carlo I di Savoia (1485-86).

211. VON FABRICZY (CORNELIUS), *Giuliano da Maiano in Macerata*. (*Jahrb. d. k. preusz. Kunstsamm.* XXVI Bd., pag. 40-46, 1 fig.; Berlin, 1905).

Risulta da documenti che nel 1482 il Consiglio di Macerata proponeva di affidare a Giuliano da Maiano, che allora lavorava a Loreto, la riparazione del Palazzo pubblico: in documenti poi del 1485 e 1491 risulta la *loggia superiore del Palazzo* (oggi Prefettura) *noviter facta*. Pur mancando in questi ultimi documenti il nome di Giuliano, l'A. dimostra, con l'esame stilistico, che la loggia deve essere stata costruita da lui. Il piano superiore poi fu eseguito verso il 1581 da Lattanzio Ventura da Urbino. Nel Settecento l'edificio subì alterazioni, a cui ora si è deciso di rimediare.

212. GOLDSCHMIDT (ADOLPH), *Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Groszen*. (*Jahrbuch d. K. preus. Kunstsam.*, v. 26, pag. 47-67, con 12 fig.; Berlin, 1905).

Il cod. 1861 della Hofbibliothek di Vienna (salterio latino in caratteri aurei) che fu scritto per esser donato da Carlo Magno a papa Adriano (verso il 783) aveva originariamente una coperta d'avorio scolpito. Il G. la riconosce in due tavolette già note che si conservano al Louvre (catalogo Molinier, n. 9 e 10), ritenendo che siano chiaramente identificate dall'accenno descrittivo che è nella dedica del codice. Studia poi per via di raffronti parecchi altri avorii carolingi.

213. JACOBSEN (EMIL), *Quelques dessins inconnus du Corrège*. (*Gazette d. B.-A.*, tom. 33, pag. 21-29, con fig., 1 tav.; Paris, 1905).

L'A. dichiara del Correggio quattro disegni degli Uffizi:

un primo schizzo per il quadro *Giove e Antiope* (ora tra i fogli di Giovanni da San Giovanni), un altro schizzo per la *Madonna della Scodella* (n. 1956), il foglio n. 8975 con abbozzi di angeli d'ambe le parti, una specie di fregio a penna ascritto alla scuola di Raffaello, e infine il n. 1987 F esposto in cornice (n. 358) coll'attribuzione al Parmigianino.

214. LOGAN (MARY), *Due dipinti inediti di Matteo da Siena*. (*Rass. d'Arte*, a. V, pag. 49-53, con fig.; Milano 1905).

Dichiara opera di Matteo di Giovanni le due tavole esistenti nella Cattedrale di Borgo San Sepolcro, che furono le parti laterali del polittico, il cui centro era il *Battesimo* di Pier della Francesca, conservato ora nella Galleria Nazionale di Londra. Discute anche le attribuzioni di Crowe e Cavalcaselle a Domenico di Bartolo e al Vecchietta.

215. MAZZINI (UBALDO), *Un monumento spezzino del Trecento*. (*Giorn. stor. e l. d. Liguria*, a. V, pagine 448-451; La Spezia, 1904).

Si tratta della Curia (cioè il luogo dove il podestà rendeva giustizia) su cui fu costruito un nuovo palazzo nel 1420, e di cui ora, per la demolizione di questo, sono tornati in luce alcuni avanzi di qualche interesse artistico, cioè alcune parti del loggiato. L'A. cerca di darne la ricostruzione storica, e propone sia ricostruita anche materialmente, quanto lo permettono i pezzi rimasti.

216. MORRIS (MAY), *Opus anglicanum: I. The Syon Cope; II. The Ascoli Cope*. (*The Burl. Mag.*, vol. VI, pag. 278-285, 440-448, tav. 4; London, 1905).

Dopo accurate nozioni storiche e tecniche su quel genere di lavori che va sotto il nome di *opus anglicanum* (secolo XIII-XIV) descrive il piviale di Syon House e quello ora famoso di Ascoli; quanto a questo ultimo, ragionando sul possibile autore, il M. ritiene non potersi decidere se il piviale sia, artisticamente, di origine francese od inglese, essendovi argomenti in favore dell'una e dell'altra attribuzione.

217. PHILLIPS (CLAUDE), *A portrait by Girolamo del Pacchia*. (*The Art Journal*, v. LXVII, pag. 37-44, fig. 4, London, 1905).

Si tratta del quadro dell'Istituto Stäedel, che una volta era designato come il ritratto di Giulia Gonzaga di Sebastiano del Piombo, e che già il Cavalcaselle cominciò a porre in dubbio, intravedendovi qualche riflesso del Bronzino, mentre poi il Morelli l'assegnò al Sodoma, il Bode a Van Scorel, e il Venturi al Parmigianino, la quale ultima assegnazione è stata accolta nel catalogo della galleria. Il Ph. vi scorge ora un'opera di G. del Pacchia sotto l'influsso riunito del Sodoma e del Bronzino, e si ingegna, non senza copia di argomenti, di confutare le attribuzioni precedenti e di dimostrare la giustezza della sua opinione.

218. PIGÉON (AMÉDÉE), *L'auteur et les personnages du tableau dénommé « Le retable du Parlement »* (*Les arts*, n. 37, pag. 14-16; Paris, 1905).

Il P. crede che l'autore di quel quadro (che è entrato recentemente nel museo del Louvre) sia francese, e sia lo stesso che ha dipinto la *Madonna col donatore* attribuita a Giovanni Van Eyck, e preferibilmente Jean Fouquet; spiega

poi come nei due re che sono rappresentati nel suddetto quadro debbano riconoscersi Carlo VII ed Enrico V, non San Luigi e Carlomagno. [Il n. 39 del medesimo periodico pubblica lettere di protesta, di L. de Rozen, I. Guibert, P. de Moüy, L. Dubreuil, M. Jourdain, contro le deduzioni del Pigéon].

219. PILLION (LOUISE), *Les soubassements des portails latéraux de la cathédrale de Rouen* (*Revue d. l'a. anc. et mod.*, t. XVII, pag. 81-100, 199-212, fig. 16; Paris, 1905).

Esame iconografico e stilistico delle sculture che adornano quella parte dell'edificio. L'A. vi trova particolarmente prove del realismo latente nelle opere della fine del secolo XIII in Francia, e quindi sempre minore la necessità di affermare le influenze di Fiandra nel secolo successivo.

220. POGGI (VITTORIO), *Artisti tortonesi del Rinascimento a Savona ed a Genova: opere d'intaglio e d'intarsio in legno eseguite dai maestri Anselmo de Fornari e Gian Michele de Pantaleoni da Castelnuovo di Scrivia (1500-1527)* (*Bollettino della Società di storia tortonese*, fascicolo III, pag. 3-27, 1 tav.; Tortona, 1904).

L'A. si occupa del coro della cattedrale di Savona, costruito principalmente da Anselmo de Fornari, con l'aiuto del pavese Elia Rocchi e dal Pantaleoni. I disegni per le tarsie figurate possono essere stati forniti, opina l'A., dal pavese Lorenzo Fazolo che risiedeva e lavorava a Genova. Il P. riferisce le notizie storiche concernenti quell'opera e gli artisti, e cerca di stabilire la data esatta del compimento del coro nel 1515, con argomenti peraltro che non infondono nel lettore un'assoluta persuasione.

221. SCAFFINI (GUIDO), *Un affresco bassanese ed una incisione tedesca*. (*Boll. d. Mus. civ. di Bassano*; a. II, pag. 64-68, fig.; 1905).

Sostiene che l'affresco raffigurante un fanciullo idropico (ora nel museo di Bassano) attribuito a Iacopo da Ponte è copia di una stampa tedesca, pure conservata in quel museo.

222. SORDINI (G.), *La tomba di Fra Filippo Lippi nel Duomo di Spoleto* (estratto dall' *Illustratore fiorentino*, anno 1905).

La tomba fu eretta molti anni dopo la morte del Maestro, per commissione di Lorenzo il Magnifico e dietro disegno di Filippino, almeno secondo il Vasari. Ornata del busto del defunto e di eleganti rilievi decorativi coloriti in oro ed azzurro, fatta più preziosa da un epigramma del Poliziano, essa faceva bella mostra di sé nella chiesa, sotto l'organo; ma nella prima metà del sec. XVII, in occasione del rifacimento della cattedrale, fu tolta di là e relegata in un andito buio. Rimessa ora circa nel luogo primitivo, è stata trovata spoglia dei resti di Fra Filippo. Nè mai crede il S. che questi vi fossero contenuti, essendo stati forse sempre lasciati nella tomba innanzi alla porta media della chiesa, ove erano stati collocati subito dopo la morte, prima che fosse eretto il ricco monumento medicco.

Il S. fa voti che di quelle venerabili ossa si faccia ricerca e che si pongano finalmente nella tomba ad esse destinata.

L. C.



223. STEIN (HENRY), *La vérité sur Boccador, architecte de l'Hôtel de Ville de Paris* (*Bulletin d. l. Soc. d. l'hist. d. Paris*, 31<sup>e</sup> a., pag. 171-177; 1904). (Vedi n. 209).

224. SUIDA (WILHELM), *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Übergangs vom Duecento ins Trecento. I. Die Madonna Ruccellai*. (*Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml.*, v. XXVI, pag. 28-39, fig. 8; Berlin, 1905).

Ritenendo che debbano escludersi tanto Cimabue che Duccio come autori di quel quadro (posto a confronto con la Madonna dell'Accademia di Firenze e con quella di Duccio a Siena) il S. dichiara il « Maestro della Madonna Ruccellai » una personalità ancora ignota, e trova da ascrivergli anche un Crocifisso della chiesa di Santo Stefano a Paternò presso il Bagno a Ripoli, una Madonna della parrocchia di Crevole, nel Senese (già esposta alla Mostra di Siena, n. 380), e un altro Crocifisso nella sacrestia di Santa Maria del Carmine a Firenze. È un maestro che sta in relazione con Siena, che esercitò influsso su Duccio e su Cimabue e deve aver operato tra il 1280 e il 1295. Anzi l'A. crede poter rintracciare il filo che unisce quel maestro a Cimabue, e fatti ingegnosi raffronti tra le varie opere, conclude: che verso il 1280 Cimabue dipinse il Crocifisso del refettorio di Santa Croce e la Madonna del Louvre (proveniente da San Francesco di Pisa) sotto l'influsso del maestro della Madonna Ruccellai, un po' più tardi l'affresco d'Assisi, finalmente nel 1302 il San Giovanni di Pisa e quasi insieme la Madonna dell'Accademia. Da ultimo l'A. parla di Meo da Siena, di alcuni suoi quadri certi o probabili, e della importanza ch'egli deve avere avuto nella determinazione della pittura trecentesca a Firenze; l'A. non fa espresso riferimento alle questioni precedenti, ma ci sembra evidente che egli intenda suggerire Meo da Siena come una personalità vicinissima al maestro della Madonna Ruccellai.

225. SUPINO (J. B.), *Un dipinto di Barnaba da Modena* (*Riv. d'arte*, a. III, pag. 13-16, tav. 1; Firenze 1905).

Dichiara di Barnaba la *Crocifissione* della quarta sala del Museo di Pisa, ivi assegnata alla scuola dei Lorenzetti. Afferma poi che questo quadro dimostra lo studio che l'artista fece sui celebri affreschi del Camposanto, i quali perciò devono essere anteriori alla venuta di Barnaba nel 1380.

226. VACHON (MARIUS), *L'Hôtel de Ville de Paris*. Paris, Plon-Nourrit, 1905, 4<sup>o</sup>, pag. IV-245, fig. e tav.

È la seconda edizione dell'opera già pubblicata nel 1899 a cura del Municipio, fuori di commercio. Malgrado le polemiche che ha sollevato il V., a causa di opinioni sue particolari su l'architetto dell'edificio (cfr. n. 209) questa splendida pubblicazione è considerata come un lavoro abbastanza completo ed importante.

#### Tempi moderni.

227. BATIFFOL (LOUIS), *Marie de Médicis et le palais du Luxembourg* (*Revue d. l'a. anc. et mod.*, t. XVII, pag. 217-232, 1 tav., 6 fig.; Paris, 1905).

Notizie documentali relative alla costruzione del palazzo, che fu iniziata nel 1615. L'architetto fu Salomon Brosse, il

quale s'ispirò probabilmente al castello di Verneuil, e non al Palazzo Pitti, come è stato più volte detto, e come effettivamente Maria de Medici aveva desiderato.

228. LANGTON-DOUGLAS, *La collection du Duc de Westminster à Grosvenor House*. (*Les arts*, n. 37, pagine 1-12, 13 fig.; Paris, 1905).

Cenno delle opere principali che formano quella collezione, dove sono rappresentate soltanto due grandi epoche dell'arte: la prima, dal 1600 al 1650, con Rembrandt e Velasquez, Rubens e Van Dyck, Poussin e Claudio; la seconda (1770-1790) con Reynolds, Gainsborough, Romney. Nessun quadro importante del rinascimento italiano. Ottime riproduzioni.

229. NOLHAC (PIERRE DE), *Les « Quatre Saisons » de François Boucher* (*Les arts*, n. 39, pag. 1-6, 5 fig.; Paris 1905).

I quattro deliziosi quadretti (dipinti nel 1755 probabilmente per la Pompadour) sono venuti di recente in possesso di M. Eugène Fischhof. L'A. ne dà una breve illustrazione e ne presenta la riproduzione.

#### Biografia artistica.

230. *Ancora artisti del lago di Lugano (a Pontremoli, Perugia, Torino, Posen, Como, Genova e Bellagio)*. (*Bollettino storico d. Svizzera italiana*, a. XXVI, pag. 177-180).

Breve menzione dei seguenti artisti: Martino da Lugano, Jacobus de Lugano, Giovanni da Bissone, Gio. Martino de Burato, G. B. Quadrio, Geronimo Canavesi, Jacobo de Lugano pittore, Zanoby de Ripa Sancti Vitalis, Giorgio Fossati, Tranquillo Molo e infine i moderni Giacomo Albertolli, e Vincenzo Vela.

231. BEISSEL (STEPHAN), *Fra Giovanni Angelico da Fiesole: sein Leben und seine Werke. II Auflage*. — Freiburg, Herder, 1904, pag. XII-128, con 5 tav. e 89 fig.

Questa biografia, che si palesa frutto di uno studio lungo ed accurato, è di carattere essenzialmente psicologico, cioè considera le opere dell'Angelico soprattutto come riflesso delle sue qualità spirituali, della sua fede, della sua pietà.

232. BURCKHARDT (RUDOLF), *Cima da Conegliano: ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Mit 31 Abbildungen*. — Leipzig, Hiersemann, 1905, 8<sup>o</sup>, pag. 144, con figure. (*Kunstgeschichtliche Monographien*, II).

Traendo profitto degli studi precedenti, fatti specialmente da Cavalcaselle e Crowe e da Botteon e Aliprandi, ma riprendendo in esame da sè stesso la produzione del Cima, l'A. ha composto una biografia con metodi moderni, e ben diversa dalle consuete compilazioni. Il libro è diviso in due parti. La prima, preceduta da brevissimi dati biografici, descrive singolarmente, per ordine cronologico, i quadri del C. di data certa o accertabile; nella seconda procedendo alla sintesi, riassume in tre capitoli la formazione e lo svolgimento dell'arte di lui, il suo carattere, la sua importanza nella storia artistica veneziana. Si hanno poi alcune appendici, tra cui il catalogo delle opere del pittore, la dimostrazione che il suo

primo grande maestro fu il Montagna, e un cenno su Pasqualino Veneto.

233. DINI (F.), *Cennino di Drea Cennini da Colle di Valdelsa*. (*Miscellanea stor. d. Valdelsa*, a. XIII, pagine 76-87; Castelfiorentino, 1905).

Dimostra infondate le ipotesi dei fratelli Milanesi, che il Cennini abbia lungamente dimorato a Padova, che ivi abbia scritto il suo *Trattato*, e ivi sia morto; dice poi che nè là nè altrove si possono mostrare pitture di lui. Dà qualche notizia di altri di quella casata.

234. MAZEROLLE (F.), *Les médailleurs français du XVI<sup>e</sup> siècle au milieu di XVII<sup>e</sup>*. — Paris, Impr. Nat., 1902-4, 3 vol., 8°, con *album* di pag. iv-6, tav. 42.

Il primo volume contiene l'introduzione, che è in gran parte una serie di notizie biografiche sui numerosi artisti, molti dei quali erano affatto dimenticati; il secondo raccoglie i testi documentarii più importanti, che si riferiscono ai medaglisti francesi e alle loro opere, ordinati cronologicamente sotto i nomi degli artisti, e, in appendice, la lista delle matrici, dei conii e dei punzoni; l'ultimo volume ha il catalogo delle opere attribuite ai diversi artisti, e delle medaglie anonime. L'opera, di non discutibile importanza, appartiene alla *Collection des documents inédits*.

235. MAZZINI (UBALDO), *Un documento per la biografia di Andrea Sansovino*. (*Giornale st. e lett. d. Liguria*, a. V, pag. 438-440; La Spezia, 1904).

Il nuovo documento che pubblica il M., dall'Archivio comunale di Spezia, è un contratto di noleggio che il Sansovino fece il 5 dicembre 1505 con Bartolomeo Ventura di Portovenere per il trasporto di marmi dall'Avenza a Roma. Tale atto giova dunque a determinare la data della venuta dell'artista a Roma per invito di Giulio II, e quindi dell'inizio del sepolcro di Ascanio Sforza in Santa Maria del Popolo.

236. RONDOT (NATALIS), *Les médailleurs et les graveurs de monnaies, jetons et médailles en France*: (avant-propos, planches et tables par H. de la Tour). Paris, Leroux, 1904, 8°, pag. xi-448, tav. 39.

Opera postuma, che forma, insieme con quella del Mazerolle (vedi n. 234) una vasta e autorevole illustrazione di quell'arte che ebbe in Francia molti e valenti cultori. La prima parte si occupa dell'arte degli incisori, dei medaglisti, della tecnica, e del suo svolgimento sino alla fine del secolo XVIII; la seconda contiene oltre un migliaio di notizie sugli artisti, segnalandone le opere capitali e i punti più importanti della carriera.

NB. — Per imprevista mancanza di spazio, dobbiamo rimandare al prossimo fascicolo una parte, già preparata, del bollettino.

---

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile*.

---

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

**La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni, bibliografia artistica.**

237. BEISSEL (STEPHAN), *Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904. II*. (*Zeitschr. f. chr. K.*, a. XVII, col. 353-360, 1 tav.; Düsseldorf, 1904).

Illustrazione del trittico del Museo provinciale di Bonn, rappresentante la dottrina della verginità di Maria.

238. BOUCHOT (HENRY), *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (*Revue d. l'a. anc. et mod.*, t. XVIII, pag. 215-516, 2 tav.; Paris, 1905).

Notizia ed elogio della pubblicazione dell'insigne codice di Chantilly fatta a cura di Paul Durrieu (vedi n. 210).

239. CANTINELLI (RICHARD), *L'exposition rétrospective des artistes lyonnais peintres et sculpteurs*. (*Gazette d. B.-A.*, t. 33, pag. 30-40, 141-152, fig.; Paris, 1905)

L'esposizione dell'anno passato a Lione, appena avvertita fra noi, ha raccolto di preferenza (secondo gl'intenti del comitato) opere di artisti dimenticati o imperfettamente conosciuti; infine poi il Museo di quella città ha acquistato le principali opere esposte, le quali appartengono generalmente alla fine del secolo XVIII e al XIX. L'A. dà un cenno storico degli artisti e delle opere.

240. DE WYZEWA (THÉODOR), *Le mouvement artistique à l'étranger*. (*Rev. de l'a. anc. et mod.*, t. XVIII, pag. 67-75; Paris, 1905).

Espongono lo studio su Antonello de Saliba pubblicato dal Brunelli su *L'Arte* (vol. VII, pag. 271-285); parla del quadro di Melozzo recentemente acquistato a cura del Venturi per la Galleria Nazionale di Roma; dà notizia di una monografia di F. Baumgarten sulla pala d'altare di Hans Baldung Grün nella cattedrale di Friburgo in Breisgau.

241. DUFLLOT (CLAUDE), *Conséquences de l'exposition des primitifs français: le Retable du Parlement de Paris*, (*Les arts*, n. 39, pag. 33-34; Paris, 1905).

A proposito del trasferimento di quel quadro dal suo posto originario (nel Palais de Justice) al Louvre, il D. protesta contro il principio di distogliere le opere d'arte dalla loro primitiva sede per chiuderle nei Musei.

242. FIRMENICH-RICHARTZ (E), *Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904. I*. (*Zeitschr. f. christl. K.*, a. XVIII, pag. 322-331; Düsseldorf, 1904).

Considerazioni generali sull'esposizione e sulle opere di Stephan Lochner.





Fig. 1 — Vallata del Tirolo, da acquarello di Alberto Dürer. Berlino, Museo

## DISEGNI DI ANTICHI MAESTRI

A PROPOSITO

DELLA TERZA PARTE DELL'OPERA INTORNO ALLE COLLEZIONI DI OXFORD



Il tesoro dei disegni conservato nell'antica città universitaria inglese, lungi dall'essere esaurito ci vien porto in una nuova serie dal sig. Sidney Colvin nella terza parte della sua pregevole opera<sup>1</sup> che merita altrettanta attenzione per parte dello studioso, quanto le due precedenti delle quali già si è ragionato in questo stesso periodico.<sup>2</sup>

Il primo foglio che ci si affaccia è il fac-simile di un magnifico disegno, scoperto or non è molto dal sullodato signore e da lui certamente con ragione attribuito ad Andrea Verrocchio. Rappresenta una soave figura di giovane donna dalle spalle in su, quasi di profilo, il capo leggermente inclinato.

Per quanto l'impronta primitiva sia stata un poco compromessa da sfregature, da ritocchi e da punture d'ago lungo i contorni, come si solea fare per tradurre il lavoro del disegno in quello della pittura, pure il foglio, tal qual'è, conserva sempre una importanza grande come documento artistico, atto a svelarci la mano e l'ideale del maestro di Leonardo. Tratti caratteristici suoi sono infatti le forme tondeggianti, starei quasi per dire gonfie, che ciascuno può rilevare fra altro nel suo celebre puttino col delfino, decorante la fontana nel cortile del Palazzo Vecchio, non che in certo disegno di una testa d'angelo nella Galleria degli Uffizi, il solo disegno quivi fra quanti gli vengono attribuiti, che si possa ritener con certezza per opera sua. Anche le linee ondegianti e mosse dei capelli, la ricerca di acconciature speciali dei medesimi lo qualificano spiccatamente e furono alla sua volta studiate dal suo grande allievo, come attestano parecchi suoi disegni.

<sup>1</sup> *Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the Library of Christ Church Oxford*, part III, Oxford, at the Clarendon Presse,

London, Henry Frowde, MDCCCCV.

<sup>2</sup> Vedi i fascicoli III e IV dell'anno 1904 e I dell'anno 1905.

Un foglio che con quello presentatoci dal sig. Colvin porge la maggiore somiglianza di stile, è quello che dalla raccolta Malcolm passò nel gabinetto del Museo britannico e che ci piace di dare qui riprodotto come termine di confronto (v. tav.). Chi, fra quanti abbiano la ben che minima familiarità con l'arte fiorentina, esiterebbe oggidì a ravvisarvi una creazione della mente e della mano del Verrocchio? La soluzione del quesito sembrerebbe altrettanto ovvia quanto quella dell'uovo di Colombo; eppure esso serve di prova luminosa a dimostrare quali progressi abbia fatto la critica dell'arte da una trentina d'anni a questa parte, quando si consideri, che un uomo erudito e pratico in materia di disegni, quale il sig. J. C. Robinson nel suo catalogo descrittivo della raccolta Malcolm, non sapendo bene dove andare a cercare l'autore di codesto studio di testa femminile, non seppe classificarlo altrimenti che come opera di una « scuola dell'Italia settentrionale della prima metà del secolo XVI ».<sup>1</sup>

Doveva essere riservato ad uno studioso di più moderni criterî il ravvisarvi, come fece di primo acchito, quello che oggi ognuno vede. E questi fu il nostro pseudorusso, il Morelli, il quale quindi non si peritò di accogliere questo foglio nel ristrettissimo novero di quelli da attribuirsi al maestro fiorentino — squarciando così il velo dell'incognito, non solo rispetto al tempo, ben anteriore al Cinquecento (sapendosi che il tempo della vita del Verrocchio non oltrepassa il 1488) — ma eziandio riconoscendo la scuola e il vero autore. Giustamente poi egli accoppia al disegno di Londra quello di una mezza figura di Vergine che trovasi nella raccolta del Regio Museo di Dresda, chiamandola « consanguinea » della precedente.<sup>2</sup> Nè havvi da dubitare che se gli fosse accaduto di vedere il foglio ora pubblicato dall'erudito inglese l'avrebbe accolto con entusiasmo come altro documento grafico, ottimamente inteso a servire di testimonianza della potenza plastica di un artista scultore per eccellenza. E avrebbe pure consentito col sig. Colvin là dove questi osserva, che la persona rappresentata, ossia la modella, secondo ogni apparenza è la stessa, il tipo e il sentimento identici, mentre la peculiare linea curva delle labbra, l'arco sovrabbondante che contorna la palpebra sono sentiti precisamente allo stesso modo, senza parlare di altri indizi che parlano in favore della derivazione diretta del disegno dal maestro anzichè da uno scolaro, come vorrebbe il Berenson nella sua nota grande opera intorno ai disegni dei pittori fiorentini, dove lo metterebbe a pari di un foglio con teste d'angeli, già nella raccolta von Beckerath. ora nel regio Museo di Berlino.<sup>3</sup>

Altre novità ci vengono rivelate dal sig. Colvin intorno a Lionardo, in due fogli che non si videro anteriormente illustrati graficamente. Nel primo troviamo un gruppo rappresentante la Madonna col Bambino in grembo, al quale si accosta il San Giovannino inginocchiato, le braccia incrociate sul petto, assistito dalla propria madre; composizione tutta compenetrata della grazia dell'autore e che se fosse stata eseguita avrebbe potuto dar luogo ad un quadro delizioso. Si vorrebbe sapere tuttavia se nell'originale il disegno apparisca altrettanto sbiadito; poichè tale quale ci si presenta nel fac-simile potrebbe far nascere il dubbio che non sia se non uno spolvero di uno studio della mano del maestro. Vero è bensì che sul rovescio, come ci viene indicato, si trovano vari studi di prospettiva, fra i quali quello di una fuga di colonne, ma poichè questa parte non è riprodotta, non ci è dato giudicare del modo in cui è eseguita.

Più immediata scorgiamo la sua mano là dove col tratto fugace della punta d'argento volle dare parvenza sensibile al concetto di una *Lavanda dei piedi*. Il corpo umano vi è

<sup>1</sup> Vedi: *Descriptive catalogue of drawings by the old masters, forming the collection of John Malcolm of Poltalloch Esqr.*, by J. C. ROBINSON, London, MDCCCLXXVI, p. 121, n. 398. Vi si avverte inoltre che sul rovescio del foglio sta tracciata leggermente un'altra testa di donna, e che il disegno anteriormente

apparteneva alla raccolta del generale Andreossi.

<sup>2</sup> Vedi il 2° volume dei suoi *Kunsteritische Studien* (a. 1891), pag. 350.

<sup>3</sup> Vedi: *The drawings of the florentine painters*, volume 2°, pag. 180.









trattato con quella scioltezza e vitalità che sono qualità eminentemente caratteristiche del maestro. È un nuovo esempio inoltre della maggiore facilità ch'egli dovette avere di lavorare con la mano sinistra, mentre gli scarsi esempi di disegni a tratteggiature condotte con la destra non presentano altrettanta spontaneità di fattura. Il foglio, come avverte il commentatore, sgraziatamente non deve essere che un frammento di quello che sarà stato in origine, essendo stato tagliato dal lato sinistro, sì che delle figure degli apostoli non ne rimangono che due, insieme a quella di Nostro Signore, inginocchiato per eseguire l'operazione della lavanda. Altri schizzi per questo soggetto pare non esistano, nè havvi ricordo alcuno che sia stato tradotto in pittura. Rimane aperta la congettura che l'idea gli sia venuta quando stava occupandosi degli studi pel Cenacolo.

Una certa parentela spirituale con Leonardo, insita alla natura prettamente fiorentina non si vorrà negare negli schizzi di Filippino Lippi. Nell'uno egli si esercitò in diversi modi attorno al pensiero di una Madonna, venerata da diversi santi, nell'altro prese in considerazione in due episodi le peripezie dolorose del povero Giobbe. Fa parte di quello della Madonna un motivo di due angioletti librati nell'aria a reggere la corona, intesi con una animazione che ha veramente del leonardesco. Ci richiamano alla mente poi quelli che ideò altrove, sospesi sopra il trono di San Tommaso d'Aquino, quando è impegnato in solenne disputa cogli eretici, composizione mirabile del Lippi, abbozzata in un foglio che si conserva nel gabinetto del British Museum (fig. 3), ed eseguita, in seguito, nella cappella Caraffa in Santa Maria sopra Minerva verso il 1489, v. a d., in quel volgere di anni nei quali il Colvin giustamente riterrebbe fatto lo schizzo di Oxford, quando cioè l'artista aveva raggiunto la sua maniera libera e ardita di estrinsecarsi, senza cadere nell'esagerato e nel lezioso, come gli accadde negli ultimi anni della sua vita.

Nulla di più interessante per chi si diletta assistere allo svolgimento d'una impresa artistica come quella di Filippino nella decorazione della cappella Caraffa, che di mettere a diretto confronto fra loro un primo pensiero per uno degli episodi da trattarsi e l'opera conseguentemente eseguita sulla parete. Ed è per questo che si dà qui impressa nella fig. 2 la riproduzione del grande quadro che occupa la parte destra della cappella.

Per quanto a prima vista possa colpire la differenza di dimensioni fra il disegno e il dipinto, pure questa facilmente si spiega, ove si osservi che il basamento coi tre gradini, introdotto nel disegno, non figura nell'opera eseguita, e che d'altra parte in questa, quale si dà raffigurata, sono compresi anche i pilastri coperti da arabeschi, che racchiudono l'intera composizione.

Grande invece è il divario che corre fra le composizioni delle figure nel disegno e nell'affresco. Incominciando dall'alto, gli angeli sono immaginati in numero di tre, librati nell'aria, là dove nella pittura, sulla bella arcata di mezzo, foggiate nel gusto originale dell'autore, ci si presentano quattro deliziosi putti con tabelle a motti glorificanti il santo protagonista. Il quale se ne sta seduto in trono, messo in mezzo a quattro figure femminili, simboleggianti senza dubbio le sue virtù ispiratrici.

La variante più sensibile poi è quella che si avverte nella parte inferiore. Se non andiamo errati il pittore, secondo il suo pensiero avrebbe collocato dal lato sinistro i personaggi appartenenti alla Chiesa ortodossa, o, per meglio dire, vi avrebbe introdotto il cardinale commitente col suo seguito, a destra invece gli eretici disputanti, ossia sopraffatti dalla dottrina del Santo, accompagnati da volpi, lupi ed altri animali allusivi alla loro malignità, coi libri delle false dottrine sparsi sul suolo. Tradotta in pittura, questa disposizione di cose avrebbe ottenuto un quadro di un effetto sommamente animato e pittoresco, tanto che si può deplorare che non sia stato concesso all'artista di condurlo secondo questo suo primitivo concetto. Il motivo per cui dovette modificarlo vuolsi riscontrare nel fatto che in ultima analisi fosse stato deciso che la persona del cardinale Caraffa fosse raffigurata nella cappella in luogo più centrale, ossia sopra l'altare della cappella. Quivi infatti egli sta dipinto inginocchiato, mentre viene presentato da San Domenico alla Madonna, quando essa riceve pure la visita



dell'angelo Gabriele. Così avvenne che ai due gruppi accennati nel disegno il pittore avesse sostituito quelli che vediamo nell'affresco, dove le tre persone principali che si avanzano a testa bassa rappresentano gli eretici, Ario, Sabellio, Averroè, mentre quello che sta direttamente collocato a' piedi del Santo è inteso forse per lo spirito diabolico, poichè tiene fra le mani una fettuccia sulla quale sta scritto il motto ricavato dal libro della Sapienza: *Sapientia vincit malitiam*. Nel basamento poi si legge l'esaltazione del protagonista nella dedica: *Divo Thomae ob prostratam impietatem*. Indizi assai individuali, da far pensare a veri ritratti, infine sono quelli di coloro che circondano al basso i tre eretici, e che si può ritenere rica-



Fig. 2 — Filippino Lippi: Affresco. Roma, Santa Maria sopra Minerva  
(Fotografia Anderson)

vati da persone vive, conosciute da Filippino stesso. Spicca fra essi un domenicano alla estremità destra, da ritenersi senz'altro pel priore del convento a quel tempo.

Rimangono riservate agli osservatori di quanto concerne l'arte decorativa ulteriori riflessioni intorno all'influenza esercitata sull'artista dall'ambiente di Roma, là dove noi ci fermeremo solo a notare l'introduzione nello sfondo a sinistra della statua equestre di Marco Aurelio, in piccolissime dimensioni.

Sconosciuti fin qui erano i due schizzi per le storie di Giobbe dello stesso Lippi, benchè tali da palesare in modo non dubbio i tratti caratteristici dell'autore. Egli vi ha dato libero giuoco alla sua fantasia, dapprima rappresentando il paziente in aria disperata, quando due demoni si accingono a martoriarlo coi loro flagelli, poi quando seduto nelle ceneri presso un muro vede passare la moglie con un'ancella ed alza una mano verso di loro in atto di rimprovero.

In questo luogo ci piace notare, come per lo stesso soggetto esista un altro schizzo di Filippino, certamente dello stesso tempo, che si dà qui riprodotto in un piccolo tondo (fig. 4).



È egualmente condotto a penna e sepia ed apparteneva alla raccolta di Edoardo Habich di Cassel. Giobbe vi si vede sdraiato sotto una capanna quasi nell'identico atteggiamento del



Fig. 3 — Schizzo per un affresco di Filippino Lippi in Santa Maria sopra Minerva  
Londra, British Museum

primo schizzo di Oxford qui indicato ed è munito dell'attributo di re, con la corona posta ai suoi piedi, precisamente come nel secondo disegno di Oxford.

Due nuovi esempi della mano di Michelangelo ci volle dare quindi il nostro autore. Conviene riconoscere che non sono di quelli che appaghino l'occhio a prima vista. Il primo, dove sono riprodotti i due lati opposti di un medesimo foglio, ci offre degli studi rivolti



essenzialmente a scrutare la costruzione dei muscoli, quali si presentano veduti singolarmente sulla schiena, sulle braccia, sul dorso, mentre altre parti del corpo sono del tutto ommesse o condotte affatto sommariamente, sì da non rivelare neppure alcun intento di riproduzione dal vero. Vi si aggiunge tuttavia da sè uno studio ripetuto di una testa d'uomo, nella quale l'espressione severa e grandiosa che emana dai tratti energici accenna all'artista dalla tempra eccezionale.

Consiste il secondo in uno studio per un fantastico drago, dal larghissimo collo attortigliato attorno a sè stesso, soggetto che come bene osserva il C. sarebbe stato per sè stesso più consono al gusto e alle pratiche di Leonardo che a quelle del Buonarroti e che a questi potrebbe forse essere stato ispirato da qualche analogo pensiero del suo compatriota.

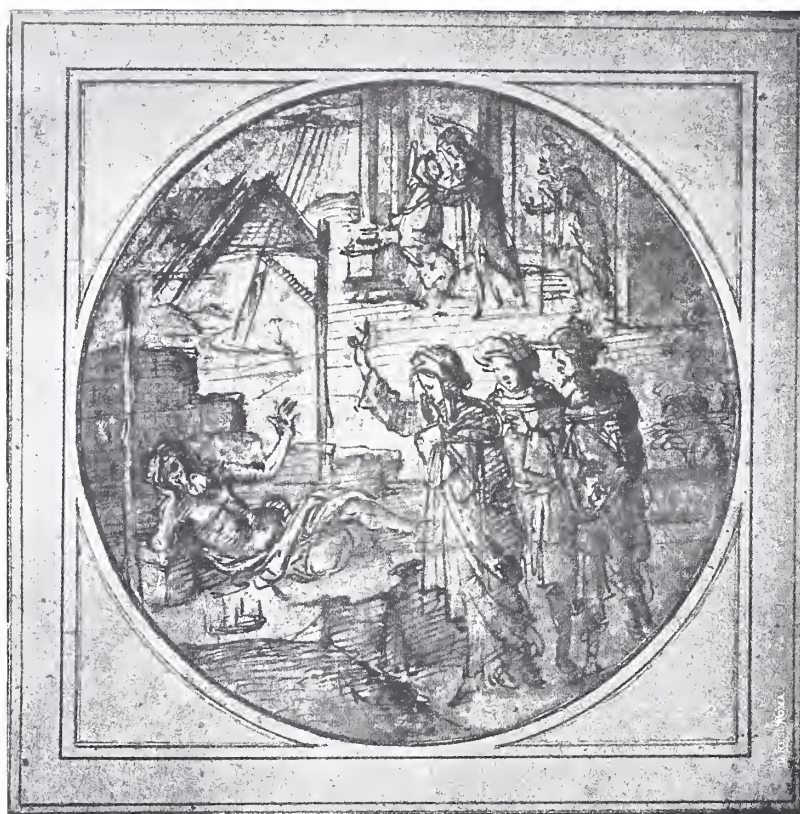


Fig. 4 — Filippino Lippi: Storia di Giobbe  
Già nella raccolta Habich a Cassel

Di minor interesse sono i fogli seguenti, di alcuni suoi seguaci, atteggiatisi a continuatori della sua maniera sprezzante e grandiosa.

Tanto più merita di attirare l'attenzione degli studiosi il problema che segue, là dove vengono presentati tre schizzi intimamente collegati fra loro e per via più o meno diretta derivati dalla mano di Raffaello. Si riferiscono a due animate scene di combattimenti, col motivo principale della cattura di un prigioniero, in composizioni a figure nude. Il nostro autore rende il debito merito al dott. Giorgio Gronau di avere saputo ribattere l'antico pregiudizio, per cui si credette, che questi combattimenti fossero da considerare quali lavori preparatorii di Raffaello per la pittura a fresco eseguita verso il 1517 da' suoi allievi nella sala detta dell'Incendio in Vaticano e rappresentante la Battaglia coi Saraceni ad Ostia. Sta il fatto invece, che i disegni di che si ragiona si rannodano ad una serie di parecchi altri, condotti in simile maniera e da riportarsi a tempo della sua dimora a Firenze oppure ai primissimi del suo trasferimento a Roma nel 1508. E qui ci piace ricordare le osservazioni giustissime che fa il C. là dove dice, che durante il soggiorno di Raffaello a Firenze, uno





Fig. 5 — Raffaello Sanzio: Combattimento. Già nella raccolta Habich  
(Fotografia Alinari)

dei tratti principali emananti dai suoi sforzi a raggiungere vie maggior maestria sta nello studio da lui posto nel rendersi padrone delle forme e dei movimenti del corpo umano, e nel saperli condurre e combinare con piena libertà, anche astrazione fatta da modelli, in soggetti di violenta e variata azione, contrariamente a quanto aveva appreso anteriormente sotto il placido dominio dell'arte umbra. « Così, prosegue, noi possiamo spiarlo nei suoi sforzi di emulazione con un maestro della generazione anteriore, il Pollaiuolo, poi con Leonardo e con Michelangelo nei loro rinomati cartoni per le battaglie e da ultimo forse con Signorelli nel suo Giudizio finale ad Orvieto. L'evidenza di simili sforzi può essere rintracciata nella coppia di fogli di che qui si tratta, in pari tempo che in altri di analogo genere, conservati a Venezia, a Vienna, a Lille ed altrove, poi limitatamente in alcuni studi preliminari pel quadro della Deposizione di gall. Borghese; nell'affresco del Giudizio di Salomone sulla volta della Stanza della Segnatura; nel finto bassorilievo di uomini combattenti, sotto la figura dell'Apollo nell'affresco della Scuola d'Atene, e più di tutto forse nel disegno della Strage degli Innocenti inciso da Marcantonio ».

Alle cose fin qui indicate ci piace aggiungerne un'altra, qui raffigurata da un foglio di Raffaello poco conosciuto e che è un altro esempio eloquente dell'applicazione del maestro a rendere l'immagine del tumultuare di uomini in atto di combattenti (fig. 5). Lo schizzo, tutto condotto a penna, dal largo tratto, apparteneva alla già citata raccolta di Edoardo Habich, nè sappiamo in mano di chi sia passato quando questa andò venduta all'asta. Sarebbe difficile trovare altro lavoro del giovane urbinato trattato con maggiore furia di questo e non ostante è agevole riconoscere come esso s'accordi perfettamente con la serie di opere sopra accennate. Evidentemente ci porge solo una piccola parte di una mischia, ma da quello che ne appare, ciascuno può immaginare, che quadro animato sarà stato quello risultante dalla composizione intiera, sia che questa fosse inventata dall'autore stesso, sia che non si avesse a vedere nello schizzo se non uno studio ricavato da un soggetto trattato da altri. Gli è che Raffaello, come fu già più volte osservato, ebbe in sorte dalla natura un ingegno eminentemente impressionabile ed atto ad assorbire il bello e il grande dell'ambiente in che successivamente ebbe a trovarsi; nè c'è da meravigliarsi che, in un centro qual'era nei primi del Cinquecento una città come Firenze, egli più che mai si sentisse trascinato dalla corrente de' suoi maggiori a seguirne le tracce trasformando diremo così in carne della sua carne, ovvero sia in ispirito del suo spirito quanto gli veniva fatto di osservare e di ritrarre con la penna in primo luogo, quindi anche col pennello. Perchè insieme alla sua qualità assimilatrice va pure rilevata in lui quella di sapere sempre conservare la natura sua propria a traverso tutti i periodi della sua vita. Vedendo, p. es., un disegno qual'è quello che ci sta davanti agli occhi, come non sentirvi la vicinanza di Michelangelo in certe indicazioni accentuate di muscoli e di ossa, nonchè quella di Leonardo, per la vivacità e la varietà dei movimenti, come pure per la non comune efficacia del tratto di penna, ora grosso ora sottile e che ha la facoltà di contornare e di ombreggiare nello stesso tempo? e non ostante chi potrebbe stare in forse un solo momento nell'aggiudicare al Sanzio questo singolare esempio della sua capacità?

Lo stesso è a dirsi, crediamo, rispetto al foglio di Oxford, presentatoci dal C. nelle riproduzioni delle sue due faccie; nella prima delle quali la cattura del prigioniero è rappresentata quando questi è tuttora in piedi con le braccia legate dietro la schiena, nella seconda quando con mirabile scorcio è posto in ginocchio in mezzo agli altri guerrieri.

Quando confrontiamo poi la vita e la spontaneità primordiale della seconda scena, alla quale egli in altro foglio ne contrappone una analoga, appartenente ad un privato inglese, non possiamo se non meravigliarci che un conoscitore suo pari possa stare esitante nel giudizio, se sia da ritenersi *di* Raffaello o *da* Raffaello il foglio di Oxford, inclinando a preferirvi quello del Signore privato, che noi stimiamo aversi a ritenere una imitazione, come crediamo per tale vorrà ritenerlo la maggioranza dei giudici competenti, aggiudicando al maestro stesso il foglio delle University Galleries.



E in vero, non potendo entrare qui in particolari di confronti, vorremmo semplicemente accennare come ragione essenziale della nostra opinione la circostanza ben palese della molta maggiore libertà e scorrevolezza del tratto di penna nei due schizzi di Oxford in confronto dell'altro, per cui l'impressione del soggetto giunge all'occhio come di cosa più vivacemente selvaggia, certamente in maggiore concordanza con l'idea intenzionale del primitivo autore.

Successivamente la nostra attenzione viene richiamata sopra alcuni artisti veneti. Primo fra questi, da nominarsi, è il padovano Giulio Campagnola. *Figliuolo di Gerolamo, dipinse, minìò e intagliò in rame molte belle cose, così in Padova, come in altri luoghi.* È quanto dice di questo ingegno poco noto il Vasari, nella vita di Vittore Scarpaccia. Nato, da quanto si può presumere, nel 1481, si sa che dovette essere di una precocità eccezionale, da che uno scrittore contemporaneo, Matteo Bosso, ce lo viene documentando, poco più che fanciullo, circa l'anno 1494, come perito di lettere latine ed ebraiche, poeta, pittore, scultore, cantante e suonatore, tutto in grado distinto.

De' suoi quadretti già in casa di Messer Pietro Bembo, citati dall'Anonimo più nulla si sa. Dell'uno egli dice che rappresentava una nuda, tratta da Zorzi, ossia da Giorgione, dell'altro che si riferiva egualmente ad una nuda in atto di dare acqua ad un albero, tratta da Benedetto Diana, con due puttini che zappano. Di lui non rimane altro in fine di sicuro, in fatto di opere d'arte, se non un piccolo numero di stampe. Fra queste merita una menzione speciale quella segnata Julius Campagnola f., dov'è raffigurato uno slanciato San Giovanni Battista, ritto in mezzo ad un paesaggio; documento interessante, in quanto ci serve di riprova dell'impressione da lui sentita alla vista delle opere di due diversi indirizzi d'artisti nel passaggio dal Quattro al Cinquecento, essendo evidente che la figura del San Giovanni Battista è desunta da un prototipo del Mantegna, il paesaggio che lo circonda invece da Giorgione. Della quale cosa ciascuno vorrà persuadersi anche nell'osservare semplicemente la qui unita fig. 7, ricavata da un disegno appartenente alla raccolta del volume che sta nella Biblioteca Ambrosiana. Quivi passa per opera del Mantegna, ma non è altro in realtà che una copia antica dalla incisione del Campagnola suindicata, fatta nello stesso senso della stampa e in proporzioni analoghe. Le macchie che deturpano parte del foglio, di cui ci fu gentilmente concessa la fotografia dalla ditta Braun, Clément e C.<sup>1</sup> non impediscono di riscontrare la classica austerità mantegnesca nella figura dell'ascetico santo del pari che l'elemento essenzialmente pittoresco del fondo, co' suoi casolari sparsi, gli arbusti e le macchiette dei pastori con le loro pecorelle secondo gl'ideali giorgioneschi. Che il disegno tuttavia non si abbia a ritenere, non che del Mantegna, neppure di Giulio Campagnola, non può rimanere dubbio ogniqualvolta si consideri come non vi si ravvisi una intelligenza e finezza nel contorno pari a quella della stampa corrispondente (che ci fu dato paragonare direttamente) — senza tener conto inoltre della circostanza, che il disegno è condotto nello stesso senso della stampa — cosa che non si sarebbe verificata se le avesse servito da esemplare.

Lo strano si è che dello stesso soggetto esiste un altro disegno nella raccolta della Scuola delle Belle Arti in Parigi, quivi ritenuto per opera dell'incisore nominato, forse perchè eseguito nel senso opposto alla stampa, ma che dalla fattura larga e sommaria e dalle notevoli varianti che offre si palesa per lavoro assai più tardo, fatto tuttavia con una vigoria grandiosa da far pensare a Tiziano e suoi seguaci. Anche di questo, col consenso cortese della ditta Braun, si dà qui riprodotta l'immagine nella fig. 6, come termine di confronto, lasciando agli osservatori arguti di trarre altre eventuali conclusioni, col pensare fra altro al mirabile quadro del San Giovanni Battista di Tiziano nell'Accademia delle Belle Arti a Venezia.

Se non riesce a persuaderci interamente come opera di Giulio il disegno alquanto timido, presentatoci dal sig. Colvin, è ben convincente invece quello di Domenico, che vuolsi abbia preso il cognome di Campagnola dal suo primo maestro Giulio. Di simili vedute di vasti paesi ne esistono ben parecchie nelle raccolte, e si capisce che l'autore vi acquistò una pratica

che finì a degenerare in una specie di convenzionalismo alquanto monotono. Comunque sia, come collaboratore ed emulo di Tiziano egli meritava pure di essere studiato, nè riescono prive di frutto in questo senso le pagine che volle dedicargli il senatore Giov. Morelli nel secondo volume de' suoi *Kunstcritische Studien*. « Codesto artista immaginoso e non privo d'interesse, — dice, — i cui disegni a penna nei primi decenni del XVI secolo venivano dai dilettanti delle arti stimati e ricercati, e del quale l'Anonimo del Morelli fa menzione più



Fig. 6 — Disegno attribuito a Giulio Campagnola: San Giov. Battista  
Parigi, Raccolta delle Belle Arti. - (Fot. Braun, Clément e C.)

volte, fu poi sopraffatto ed offuscato dallo splendore del suo potente contemporaneo compagno di lavoro, Tiziano, per modo che sino a tempi più recenti non solo gli si venne negando quella considerazione che mi pare realmente gli competeva, ma si riuscì perfino a non riconoscerne affatto la vera fisionomia. Rimangono bensì sempre note ai raccoglitori le sue stampe firmate, degli anni 1517 e 1518.

E non ostante Domenico, già nel secondo decennio del XVI secolo ebbe ad eseguire nella scuola del Santo in Padova delle pitture murali, nelle quali come pure ne' suoi disegni e stampe si fece conoscere come un imitatore entusiasta di Giorgione o per meglio dire di





Fig. 7 — Disegno attribuito al Mantegna: San Giovanni Battista. Milano, Bibl. Ambrosiana  
(Fotografia Braun, Clément e C.)



Tiziano giorgioneggianti; e questo non solo nel modo di modellare il corpo umano, in ispecie il femminile, ma ben anco nella scelta e nel concepimento dei soggetti. Certamente non è a negarsi ch'egli fu più grossolano dei suoi due grandi prototipi, massime di Giorgione. Infatti sono poi ben più rari i suoi disegni scambiati con quelli di quest'ultimo, che non quelli i quali tanto in collezioni pubbliche quanto in private vengono aggiudicati al maestro da Cadore, per quanto si possa costatare che portano le impronte sue proprie ».

Non ripeteremo quanto il Morelli in seguito viene esponendo nella enumerazione dei fogli da rivendicargli e nella indicazione dei suoi segni caratteristici. Converrà bensì notare che in ragione di questi segni ed eventualmente di altri da avvertirsi, sarà da togliere nella raccolta degli Uffizi il nome di Giorgione a gran parte dei disegni da lui attribuiti per darli al Campagnola. Nè sarà altrimenti permesso d'ora in poi di scambiare quest'ultimo con Tiziano, — come venne fatto frequentemente in diversi luoghi, — da che il nostro critico avveduto ci ha insegnato a distinguere i disegni dell'uno da quelli dell'altro.

Fra i vari curiosi esempi ch'egli adduce in proposito è di particolare interesse quello riferentesi ad un foglio condotto a penna, appartenente alla grande collezione, conservata nella galleria del Louvre, e quivi crediamo tuttavia registrata senza sospetto fra le cose di Tiziano. Il soggetto, come ognuno può rilevare dalla unita fig. 8, è quello mitologico ben noto del giudizio di Paride. È trattato con molta spontaneità ed animazione, ma l'ideale di Tiziano invano vi si ricercerebbe, tanto per la mancanza di nobiltà nei modelli delle figure (dai nasi acuminati, propri di D. Campagnola), quanto per l'assenza del pensiero grandioso e poetico che suole fare capolino nei paesi immaginati dal Vecellio, da lui condotti generalmente con un andamento di penna più libero e più magistrale. Delle quali differenze determinanti avrebbe a persuadersi facilmente chi avesse a confrontare direttamente un disegno quale il presente con uno sicuro di Tiziano, qual'è p. es. quello di un San Girolamo penitente, in aperta campagna, appartenente alla raccolta del Duca di Devonshire a Chatsworth e riprodotto dal defunto prof. Arturo Strong nella sua scelta di disegni di quella raccolta. In questo invero si scorge bene l'artista dalle robuste e tarchiate figure, il paesista poeta, che si direbbe quasi un precursore di Salvator Rosa.

In fatto di arte germanica la cosa più importante che ci offre il sig. Colvin è il facsimile di un foglio acquerellato di Alberto Dürero. È una veduta, di esecuzione finita in parte, in parte appena abbozzata, di una vallata del Tirolo.

« Nei suoi viaggi a traverso le Alpi, compiti per recarsi a Venezia, la prima volta negli anni 1494-5, la seconda nel 1505-6, osserva il Colvin, il Dürero fece diversi studi di paesaggio, pressochè i primi nella storia dell'arte in Europa, come concetti puramente romantici. Il presente è uno dei più interessanti. Il posto rappresentato fu identificato dal prof. Haendcke in un paese nella Pusteria, circa a quattordici miglia da Bruneck, dove si vedono tuttora delle rovine sotto il nome di Welsberg. È un posto situato alquanto in fuori della linea diretta percorsa dal Dürero varcando il passo del Brenner, e il dott. Haendcke congettura che il Dürero possa esservi stato attirato sia unicamente per la sua bellezza, sia per la fama di Michele Pacher, l'artista della grande ancona di Sanct Wolfgang, il quale era nativo di Bruneck. <sup>1</sup> Egli inoltre espone certe ragioni per cui suppone che il disegno abbia avuto la sua origine nel primo viaggio del Dürero, fatto nel periodo de' suoi *Wanderjahre*, anzichè nell'altro suo viaggio, posteriore di undici anni, rispetto al quale si hanno più precise informazioni ».

E noi possiamo aggiungere che la riproduzione di sì fatto foglio, data nell'opera del Colvin è meravigliosa pel modo con cui vi sono rese le tinte dell'acquarello, dall'autore adoperate, per serbare a se stesso (con sentimento che precorre i tempi) l'impressione del lato pittoresco di quello che gli si era venuto offrendo nel suo memorabile viaggio.

<sup>1</sup> Del Pacher e delle sue opere si è fatto menzione dallo scrivente in questo periodico dapprima nell'articolo: *Nuovi acquisti della R. Pinacoteca di Monaco*

a pag. 83 e seg. del volume dell'anno 1900, di poi in quello intitolato: *Ricordi di un viaggio artistico oltralpe* a pag. 226 e seg. del volume dell'anno 1901.



Un altro de' suoi acquarelli di simil genere, che ci accadde di vedere molti anni or sono in una raccolta Hullot, incorporata di poi a quella del R. Museo di Berlino, deve rappresentare egualmente una vallata del Tirolo (forse nei dintorni di Bressanone?). Per darne un'idea al lettore si dà qui riprodotta nella fig. 1, se non altro come un esempio della precocità dell'artista nel sentire e nel cogliere dalla natura l'effetto del chiaroscuro in una aperta campagna, poichè non ci è dato di rendere direttamente i colori dell'acquarello.

Documenti più parlanti di questi intorno alle disposizioni pressochè moderne di un artista antico difficilmente invero si saprebbero rinvenire!

Di una perfezione fenomenale poi nell'album di Oxford, come esempio di un fac-simile nella più giusta espressione del termine, è il foglio, dove di mano di Rembrandt vedesi studiata la testa del vecchio

genitore di lui. Come immaginare infatti una più esatta riproduzione dei tre mezzi di che si è servito per rendere l'immagine del rappresentato, cioè della matita rossa, della nera, e della sepia? La grandezza dell'autore come interprete della natura umana, di un dato modello in una data disposizione del suo animo e della sua età, dei giuochi di luce e di ombra che gli danno rilievo e vita, vi apparisce tutta quanta, e quasi si trattasse di un dipinto più che di un disegno, tanto caloroso è l'effetto che ne emana. Astrazion fatta della scritta *Harmann. Gerrits. van den Rhijn*, che leggesi al basso e che si ritiene apposta da altra mano del Seicento, il viso del rappresentato trova sicura corrispondenza in quello del vecchio mugnaio Harmen Gerritszoon di Leida, più volte effigiato dal suo illustre figlio nelle sue prime acqueforti e pitture, e alcune volte anche dal suo giovane compagno e scolaro Gerardo Dou.

Il magistrale disegno, che non fu mai pubblicato finora, occupa un posto notevole fra le preziose rivelazioni dell'opera del sig. Colvin.

La quale è una nuova prova, quando pure ne facesse d'uopo, della importanza che in Inghilterra si afferma allo studio dell'arte, scrutata nelle sue più remote e più immediate sorgenti, ricercate già da tempo da sapienti raccoglitori, nel nostro paese in gran parte, che non ha per anco cessato di spargere pel mondo civile i segni del suo primato già tenuto nel campo dell'arte.

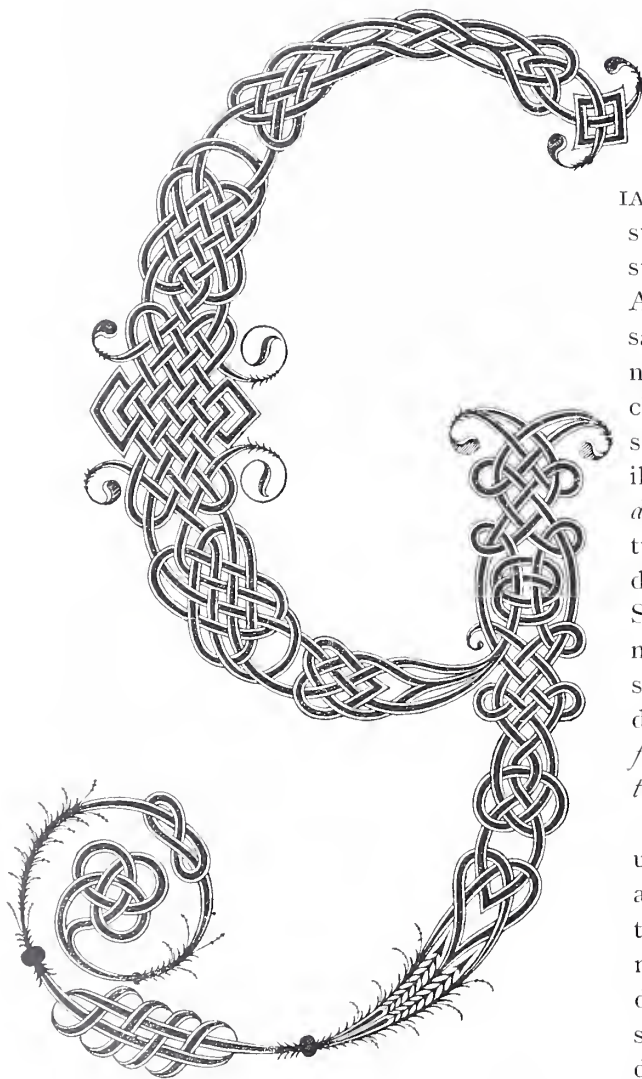


Fig. 8 — Domenico Campagnola: Il giudizio di Paride  
Parigi, Museo del Louvre

GUSTAVO FRIZZONI.

# ARNOLFO DI CAMBIO

(OPERE IGNOTE DEL MAESTRO A VITERBO, PERUGIA E ROMA).



GIAMMAI la personalità d'Arnolfo fu determinata nella sua integrità causa le incertezze sulla data della sua morte e sulla esistenza o no di un secondo Arnolfo. Sulla data della morte, le incertezze cessarono, grazie alle ricerche del Guasti e del Frey; ma sulla identificazione di Arnolfo di Cambio, architetto di Santa Maria del Fiore a Firenze, con lo scultore Arnolfo fiorentino, rimasero i dubbi che il Frey espose nella *Miscellanea storica della Valdelsa*. Sembrò che il maestro, autore della sepoltura del cardinal di Braye a Orvieto (m. 1283) e dei due tabernacoli di San Paolo fuori le Mura, di Santa Cecilia in Trastevere e dell'altare di San Bonifacio in San Pietro in Vaticano, non potesse essere una stessa persona con l'architetto che nel documento fiorentino del 1° d'aprile del 1300 è detto: *famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum*.

Una serie d'errori ha impedito che si segnasse un primo quadro cronologico dell'artista. Si è detto anche recentemente, che dopo il 1280 il maestro si trovava a Orvieto, dove lavorava attorno al monumento sepolcrale del cardinal francese Guglielmo di Braye, morto appunto nel 1280. Questa data fu suggerita dal Della Valle, che, citando l'archivio di San Domenico d'Orvieto e il documento in esso

esistente a c. IX, disse morto il cardinal *Guglielmo De Brayo francese, il dì ventisette di aprile dell'anno mille dugento ottanta*. Ma lo stesso scrittore, a pag. 83 della sua *Storia del Duomo di Orvieto* (Roma, 1791), notò che a c. IX dell'archivio di S. Domenico trovasi il testamento del cardinale *sub anno Domini MCCLXXXII mensis Aprilis die XXVI*. E



soggiunse il Della Valle che il cardinale morì poco dopo. Difatti nell'epitaffio della sua sepoltura leggesi:

BIS SEX CENTENVS BINVS BIS BISQVE VICENV  
ANNVS ERAT CHRISTI QVANDO MORS AFFVIT ISTI  
OBIIT TERCIO KALENDAS MAII.

Dunque Arnolfo si recò a Orvieto per comporre il mirabile mausoleo dopo la morte del cardinale avvenuta nel 1282.

Un altro errore si fece nell'assegnare la data del ciborio di Santa Cecilia. Pompeo Ugonio (*Historia delle Stationi di Roma*, Roma, 1588) riportò la iscrizione così: HOC OPVS FECIT ARNVLFVS | ANNO DOMINI 1283. Questa data fu ripetuta in seguito dal Piazza nella *Gerarchia cardinalizia* e dal Moreschi (*Descrizione del tabernacolo che orna la Confessione della basilica di San Paolo sulla via Ostiense*, Roma, 1840) e da altri. E solo recentemente, rimossi i mattoni del pavimento del coro di Santa Cecilia in Trastevere, venne alla luce, sur un pilastrino del ciborio, quest'iscrizione, che purtroppo si seppellì di nuovo: † HOC OPVS | FECIT | ARNVLFVS | ANNO DOMINI. MCC. | LXXXIII. | MENSE NOVEMBER | DIE XX. Dunque solo al 20 di novembre 1293 il ciborio di Santa Cecilia in Trastevere fu compiuto da Arnolfo.

Un'altra data, che si doveva determinare con più precisione, è quella del sacello di San Bonifacio e del sepolcro del papa Bonifacio VIII in San Pietro in Vaticano. Già il Vasari scrisse che « Arnolfo fece la cappella e il sepolcro di papa Bonifacio VIII in San Pietro di Roma, dove è scolpito il medesimo nome d'Arnolfo che la lavorò ». In seguito, il Grimaldi nel suo *Diario* manoscritto, conservato nella biblioteca vaticana, e il Ciampini (*De sacris aedificis a Constantino magno constructis*) fornirono il disegno della sepoltura connessa all'altare di San Bonifacio, e ricordarono che Arnolfo ne fu l'architetto. Così si nomava nell'iscrizione ora perduta: † HOC OP. FE | CIT ARNOLPVS | ARCHITECTVS. Ora nel 1300 l'altare e la tomba dovettero esser compiuti, poichè, nel 1301, Bonifacio VIII prescrisse che il suo cadavere fosse collocato nel sepolcro che aveva ordinato e veduto lavorare e finire l'anno precedente.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> CANCELLIERI, *De secretariis novae basilicae Vaticanae*, lib. II, pag. 1213 e seg.; DIONIGI, *Vaticanae basilicae cryptarum monumenta*, pag. 127; *Bullarium Vaticanum*, t. I, pag. 237 e 239.



Fig. 1 — Arnolfo di Cambio: Monumento di Adriano V. Viterbo, San Francesco - (Fotografia Alinari)





Fig. 2 — Monumento sepolcrale  
Particolare  
della statua del pontefice Adriano V  
Viterbo, San Francesco

tina della tomba (n. 185) e anche un busto ad altorilievo del papa, che dovette adornare il sacello vaticano, e fu certo eseguito sotto la direzione di Arnolfo. Al monumento sepol-

Il Frey, sospettando fantastica l'epigrafe su riferita, che si leggeva nella *Raccolta di iscrizioni romane compilata alla fine del secolo XVI* e pubblicata dal De Rossi (*Bullettino d'archeologia cristiana*, 1891), suppose che due Arnolfi contemporaneamente esistessero: l'uno, il costruttore di Santa Maria del Fiore, nato a Colle di Valdelsa; l'altro, lo scultore detto nella lettera di Carlo I d'Angiò ai Perugini: *Magister Arnulphus de Florentia*. Ma la scoperta di quell'antica copia dell'epigrafe dove Arnolfo s'intitola architetto, toglie valore alla indicazione fatta a Lagopesole dal cancelliere di Carlo I d'Angiò. Del resto le date non contrastano tra loro, e poteva bene Arnolfo, con l'aiuto de' Cosmati suoi seguaci, venuto a Roma nel corso dell'anno 1300, soddisfare il desiderio di papa Bonifacio VIII. Dunque, quattro sono le date certe di quattro monumenti arnolfiani: la sepoltura del cardinale di Braye (a. 1282), il ciborio di San Paolo fuori le Mura (a. 1285), il ciborio di Santa Cecilia in Trastevere (a. 1293), l'altare di San Bonifacio e la sepoltura di Bonifacio VIII (a. 1300).

Di queste opere esistono particolari non avvertiti sin qui, e che pure concorrono a una più completa cognizione dell'opera del maestro. È noto a tutti che la sepoltura del cardinale di Braye fu disfatta in gran parte, ma niuno ricorda che nel Museo dell'Opera del duomo orvietano vi sono due frammenti di angioi acefali, muniti di turibolo, che appartennero con probabilità a quel monumento sepolcrale; e niuno lamenta che ne' magazzini dell'Opera stessa giacciono capitelli, lesene, basi di lesene, le formelle laterali del basamento, pilastrini, colonne tortili di un'edicola, il frammento di timpano dell'edicola medesima, ecc., le quali cose formavan parte del mausoleo del cardinal di Braye, che potrebbe e dovrebbe essere con pietosa cura ricostruito.

È noto pure che, nel rimuovere il pavimento del coro di Santa Cecilia, sono venuti in luce i pilastrini che servono di base alle due colonne anteriori del ciborio d'Arnolfo. Quei due pilastrini portano scolpiti sulle facce l'Annunciata e l'arcangelo Gabriele vestito come un console dei bassi tempi, secondo il tipo determinato da Nicola d'Apulia nel pulpito del battistero pisano. Ma le due figure coi pilastrini furono sepolte di nuovo, e insieme con la iscrizione su riferita, mentre il ciborio perdette le sue belle proporzioni. E solo si serbarono due calchi, ora nella cripta di Santa Cecilia, pessimamente fatti, ne' quali appena si intravedono le forme possenti di Arnolfo.

È noto infine che nelle Grotte Vaticane si serba la statua di Bonifacio VIII distesa sul sarcofago, coperto da un drappo ricamato con le armi de' Caetani; ma oltre la statua papale nelle grotte medesime si conservano tre piccoli frammenti del tabernacolo (n. 163), uno della cor-



cratale appartengono poi con tutta certezza i due angioi segnati col numero 58, indicati da una scritta come provenienti dal sepolcro di Niccolò V. Erano i due angioi in atto di stirare le cortine del letto funerale di Bonifacio VIII, l'uno a capo e l'altro a' piedi della statua. Dietro i due angioi correva la cornice della stanza funebre con cortina appesa a festoni, ornata in alto da una striscia di musaico, cadente poi in giù, come una tappezzeria a simmetrici piegoni. Gli angioi la tenevano sollevata. Che siano frammento di un'opera di Arnolfo niuno dubiterà, osservando il rompersi delle pieghe sulla manica dell'angiolo che si vedeva a destra, i suoi capelli ondeggianti, a bioccoli limitati da fila di punti di trapano, e altri particolari propri d'Arnolfo. La testa dell'angiolo di destra è così classica che a niuno de' seguaci d'Arnolfo potrebbe attribuirsi: è l'opera d'un precursore potente, che si è impa-



Fig. 3 — Monumento sepolcrale di Adriano V  
Particolare del capitello dell'edicola a sinistra. Viterbo, San Francesco

dronito dell'antico, e non lo riproduce freddamente, anzi gli dà un chiaroscuro tutto suo. Nella stampa pubblicata dal Ciampini del sacello di Bonifacio VIII non si distinguono chiaramente, ai lati della statua di Bonifacio VIII, le figure dei due angioi, come non si scorgono nel disegno, da cui quella stampa provenne, dato del Grimaldi nel *Diario* barberiniano, ora della Biblioteca Vaticana; ma bene si distinguono in un altro disegno del Grimaldi nel codice dell'Archivio capitolare di San Pietro (*Veteris Vaticanae Basilicae Diagrammatum*, p. 29).

Raccolti questi elementi per lo studio dell'opera di Arnolfo e gli altri importantissimi dell'*Oratorium Praesepe* in Santa Maria Maggiore (a. 1285-1287),<sup>1</sup> possiamo avventurarci a

<sup>1</sup> Cfr. il mio articolo (*L'Arte*, fasc. II, 1905).

riconoscere le altre opere che il sommo maestro, dominatore de' Cosmati, lasciò a Roma e altrove, nel periodo della sua attività, che va dal tempo in cui stette al servizio di Carlo I d'Angiò al 1294, in cui fu chiamato a Firenze, dove fece sorgere come per incanto Santa Croce, Santa Maria del Fiore e il Palazzo Vecchio.

Ricordiamo intanto che, compiutosi il pulpito di Siena alla fine dell'anno 1268, non si ha più traccia di Arnolfo prima del 1277, in cui si trova al servizio di Carlo d'Angiò. Probabilmente già da qualche anno lavorava in Roma, e doveva essere venuto in fama se nel 1277 serviva a re Carlo, ed era in quell'anno richiesto, per mezzo di nunzi e di lettere,



Fig. 4 — Monumento sepolcrale di Adriano V  
Particolare del capitello dell'edicola a destra. Viterbo, San Francesco

dai perugini al Re, che risiedeva nel castello di Lagopesole. Vi è un'opera che basta a dimostrare la grandezza a cui era giunto Arnolfo, il monumento di Adriano V a Viterbo, che noi senza esitazione rivendichiamo a lui.

Il monumento sepolcrale di papa Adriano V († 1276) è in S. Francesco di Viterbo (fig. 1). Sopra un gradino, in gran parte rifatto, sta un alto basamento ornato di formelle a mosaico; su questo, il sarcofago visto dietro colonnine tortili, è a riquadri di porfido e serpentino, listati di mosaico con tessere d'oro.

Giace sulla cassa marmorea rilucente d'oro la figura del pontefice, alquanto inclinata per essere veduta dallo spettatore, così come stanno le figure dei defunti sulle arche etrusche;



ma essa doveva essere spinta più addentro tra le due ali del coperchio della cassa (fig. 2). Ha sul capo la tiara senza il pennacchio che doveva terminarla, limitata sulla fronte da un cerchio dorato con castoni di gemme a rombi e a quadrilobi, con trafori come nella corona della statua capitolina di Carlo I d'Angiò. Finissima è la modellatura della testa, con uno sfumato che non si vede nel periodo più tardo dello scultore; severo il drappeggiarsi dei paludamenti magnifici, con pieghe spezzate, proprie d'Arnolfo, intorno al braccio sinistro; i guanti ricamati e gemmati che coprono le mani conserte sul petto, s'increspano, come sulle mani guantate della figura giacente di Bonifacio VIII nelle Grotte Vaticane.

Sul gradino del monumento sepolcrale s'innalzano fasci di colonnine e, sopra esse, due alte colonne che reggono un arco trilobato coperto da un timpano acuto con foglie ram-



Fig. 5 — Monumento sepolcrale di Adriano V  
Particolare della decorazione del timpano. Viterbo, San Francesco

panti ai lati. Il capitello della colonna a sinistra, a seconda del tipo già fornito da Nicola d'Apulia nel pergamo pisano, è coronato di curve foglie gotiche che drizzano subitamente le cime, mentre dalle volute cadono le foglie racchiudenti i semi a mazzo (fig. 3); il capitello della colonna a destra è imitato magistralmente dall'antico con foglie mosse dal vento (fig. 4). A mezzo del timpano è una testa, studiata da una di Giove, con barba e capelli a sfioracchiature fatte da colpi irregolari di scalpello (fig. 5), come nel *San Pietro* del ciborio di San Paolo fuori le mura; all'incontro degli archi trilobati, vedesi, a sinistra, la testa d'un fanciullo che ride (fig. 6); a destra un'altra con le sopracciglia corrugate, piangente (fig. 7). All'impostarsi dell'arcata, da ogni parte una testina ridente, che spunta, nel lato destro, fuori da

una cornice con foglie, imitate da quelle della quercia e studiate dal vero nel modo istesso d'altre foglie del ciborio di San Paolo fuori le mura. Nel collo delle due testine il pomo di Adamo sporge fortemente come da una conca o infossatura: caratteristica d'Arnolfo che si rivede in tante altre sue figure.

Niuno tra i cosiddetti Cosmati avrebbe potuto e saputo costruire questo mausoleo, dove l'arte classica raffinata di Arnolfo s'ingemma. Eppure si attribuisce al Vassalletto,<sup>1</sup> che appose la firma a un ineschino *oliario* nel presbiterio di San Francesco a Viterbo, mentre a San Giovanni Laterano il chiostro e il frammento della pila della fonte, che doveva vedersi nel mezzo del cortile, oggi invece giacente in un angolo del chiostro stesso, bastano a dimostrare come il vago musaicista Vassalletto, nello scolpire ornati e peggio ancora le figure, fosse d'una inesperienza primitiva.

Il monumento di Adriano V fu tipico: anche nello stesso San Francesco di Viterbo si può averne la prova dai capitelli delle colonne che fiancheggiano la tomba di Pietro di Vico,



Fig. 6 — Monumento sepolcrale di Adriano V  
Particolare della decorazione dell'arco trilobo dell'edicola. Viterbo, San Francesco

prefetto di Roma, imitati da quelli del sepolcro di Adriano V;<sup>2</sup> e perfino dal mausoleo di Clemente IV, che dovette essere eseguito più tardi di quanto si suppone, grossolano di forme al pari del sarcofago situato a' suoi piedi, di Pierre le Gros de Saint-Gilles, nipote di quel pontefice;<sup>3</sup> opera il primo di Pietro Oderisio, come lasciò scritto il P. Daniele Papebroch.<sup>4</sup>

Il monumento pontificale fu guasto nello sfondo o nella parete dietro la statua del pontefice, che doveva essere rivestita di cortina marmorea, tolta quando nel 1705 la fecero restaurare i discendenti della famiglia Fieschi genovese, alla quale anticamente appartenne Ottobono, cardinale di Sant'Adriano e poi pontefice col nome di Adriano V. Tra le ali del

<sup>1</sup> PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*, III ed., Viterbo, 1905; ID., *Storia della città di Viterbo*, III, Roma, 1889, pag. 335; GIUSEPPE ROSSI, *Ricerche sull'origine e scopo dell'architettura archiacuta. Mausoleo di Clemente IV*, Siena, 1889; CRISTOFORI, *Le tombe*

*dei papi in Viterbo*, Siena, 1887.

<sup>2</sup> CARLO CALISSE, *I Prefetti di Vico*, Roma, 1888.

<sup>3</sup> CESARE PINZI, op. cit., III, 1889, pag. 246.

<sup>4</sup> *Conatus chronico historicus ad catalogum Romanorum Pontificum*, 1685.



coperchio e la figura del papa erano fors'anche ritti due angioli, come potrebbe supporre vedendo nella stessa chiesa di San Francesco il monumento del cardinale fra' Marco viterbese, generale dei Minori osservanti (fig. 8), morto nel 1369; poi che in esso sono due angioli che stirano le cortine, similissimi tanto negli atteggiamenti che nel drappeggiarsi delle tuniche ad altri eseguiti da Arnolfo, a quelli, ad esempio, della tomba di Bonifacio VIII. Tale riscontro fa pensare che sotto gli occhi del tagliapietra chiamato da fra' Giuliano per la esecuzione del monumento al cardinale fra' Marco, dovessero trovarsi gli esemplari di Arnolfo ora perduti.

Nel 1277, Arnolfo era al servizio di re Carlo d'Angiò; e il 27 d'agosto di quell'anno dichiarava a fra' Bevignate in Perugia che avrebbe assunto il lavoro della Fonte, avutane licenza da re Carlo o da Ugo vicario. Forse egli attendeva allora a scolpire la statua regale, che si vede ora all'entrata del palazzo de' Conservatori, giustamente ascritta dal Wickhoff ad



Fig. 7 — Monumento sepolcrale di Adriano V  
Particolare della decorazione dell'arco trilobo dell'edicola. Viterbo, San Francesco

Arnolfo medesimo. Che cosa facesse a Perugia è rimasto incertissimo sin qui. Il Frey gli attribuì quasi tutte le statuette del secondo catino, e il Sauerlandt gli ha recentemente ascritto i bassorilievi del bacino inferiore della fonte. Eppure tra gli anaglifi di quel bacino solo si distinguono da quelli di Nicola e di Giovanni Pisano i due che rappresentano il mese d'aprile! Sono essi opera di Arnolfo? È tale la condizione di quei bassorilievi che ogni ipotesi può sembrare audace; ma a Perugia, nel Museo archeologico, vi sono tre marmi, frammenti del bacino d'una fonte (figg. 9, 10, 11), i quali nelle pieghe spezzate de' drappi che ricoprono le figure mostrano il fare d'un maestro così prossimo a Nicola da farci chiedere se quelli non sieno stati eseguiti per la stessa fonte di Piazza. Furono ritenuti di tempo classico, benchè sieno ad evidenza tanti specchi d'un bacino scolpiti dalla scuola di Nicola d'Apulia. In uno è una donna con un vaso, accasciata, volta verso l'alto ansiosamente; in un secondo è un giovane che, puntato a terra il braccio destro, leva in su la testa come in





Fig. 8 — Monumento sepolcrale del card. Fra' Marco viterbese. Viterbo, San Francesco



vivissima attesa; nel terzo una vecchia curva, ginocchioni, giunge supplice le mani. Sembra che l'artista abbia voluto rappresentare gente assetata in quelle belle e originalissime sculture che fanno pensare ad Arnolfo. Ricordiamo che il Frey, nel suo libro: *Die Loggia dei Lanzi* (Berlin, 1885), comunicò che Adamo Rossi, il ricercatore di documenti artistici perugini, riteneva esservi stata una seconda fonte di bronzo, eseguita da Arnolfo Fiorentino, nella estremità inferiore della piazza, non lontano dal palazzo Baldeschi. Ma niuna prova si ha di questa affermazione, a meno che le tre lastre descritte, veramente arnolfiane, non debbano considerarsi parte d'un bacino poligonale di quella fontana.

Da Perugia ritornato a Roma, Arnolfo dovette attendere alla statua di Carlo I d'Angiò, senatore di Roma; e alla statua in bronzo di San Pietro nella basilica vaticana. I nuovi elementi d'arte arnolfiana, che abbiamo avuto la fortuna di scoprire ci han fatto tornare all'opinione che facemmo esprimere nell'*Archivio storico dell'Arte* (1890), e cioè che il San Pietro in bronzo sia opera d'Arnolfo. È probabile che l'antica statua del Principe degli Apostoli, la



Fig. 9 — Arnolfo di Cambio: Frammenti del bacino d'una fonte  
Perugia, Museo archeologico

quale si vede ora nelle Grotte Vaticane, e si vedeva nel medio evo all'esterno della basilica Vaticana, abbia servito di modello ad Arnolfo. Essa era composta con una statua classica di filosofo, alla quale dovette esser sostituita una testa che ricordasse i tratti fisionomici del Principe degli Apostoli. Ora la statua ha il capo, che « potrebbe datare dal 1200, ed esser fatto con qualche imitazione del *San Pietro* in bronzo », come dice il Padre Grisar che reputa questo de' bassi tempi. Ma la testa, messa invece di quella di un filosofo, è una variante migliore dell'altra in bronzo, corrisponde certamente come essa ad un tipo consacrato, e, quantunque guasta per la pulitura recente, ci fa pensare che Arnolfo stesso l'abbia eseguita, abbandonandosi, più che non abbia fatto nel bronzo, alla sua libertà di scultore, traendo maggior pro de' suoi studî dall'antico. Molti particolari, in ispecie le orecchie piatte con la cavità a traforo, come Arnolfo suol farle, ci inducono a riconoscervi la mano di questo maestro, il quale dovette dar tale testa al *San Pietro*, allorchè esso fu posto sulla porta della basilica Vaticana. Quando si cominciasse a mettere all'esterno delle chiese, sugli architravi delle porte, simili statue si può all'incirca determinare, ricordando che, nel secolo XIII, tante chiese di Francia e d'Italia si ornarono nelle facciate degli effigi dei Santi patroni.

In quel tempo la statua di San Pietro, ora nelle Grotte Vaticane, dovette essere collocata sulla porta della basilica, tutta rivestita di colori, coi capelli azzurri, il pallio rosso, la

tunica azzurra, come lasciano credere le tracce, ancora evidenti nelle insenature del marmo.<sup>1</sup> Arnolfo, che avrebbe dato alla statua filosofale una testa forte, romana, come la dette alla statuetta del ciborio di San Paolo fuori le Mura, dovette invece, secondo le prescrizioni, adattarvene una di un vecchio tipo romanico, ai fedeli ben noto e da essi venerato. La esistenza di questo vecchio tipo non è fantastica, poi che si ritrova anche riflesso in un medaglione del monumento sepolcrale di Onorio IV, se si deve credere all'incisione di Francesco Gualdo data dal Ciaconio.<sup>2</sup> Si noti che la tomba di Onorio IV fu eseguita, secondo il Vasari, da Arnolfo stesso:<sup>3</sup> l'artista che aveva dovuto mantenere i tratti fisionomici della sacra effigie nel mutar la testa alla statua di filosofo e nel fondere il simulacro in bronzo, la ripeté nel medaglione con questa leggenda a caratteri gotici: S. PETRVS, CLAVES REGNI CÆLORVM. A San Paolo fuori le mura, libero dalle prescrizioni, Arnolfo scolpì un tipo ben differente, ispirato all'arte classica più che ad una forma romanica anteriore, una testa più



Fig. 10 — Arnolfo di Cambio: Frammento del bacino d'una fonte  
Perugia, Museo archeologico

quadra e forte, ma non senza riscontri col *San Pietro* in bronzo, per la mancanza di tonsura, per il disegno del collo, per la forma delle chiavi.

Nel 1281, ai primi dell'anno, Arnolfo andò, ma per breve tempo, a Perugia. Ritornato a Roma dovette ben presto dar mano al ciborio di San Paolo fuori le Mura, e al monumento del cardinal Di Braye ad Orvieto, poi all'*Oratorium Præsepis* in Santa Maria Maggiore, alla tomba di Onorio III di casa Savelli e ad altri lavori di scultura e d'architettura in Santa Maria d'Aracoeli in Roma per i Savelli medesimi. Vi sono anche ragioni per ritenere che a San Giovanni Laterano dirigesse parecchie opere, prima che a Santa Cecilia in Trastevere innalzasse il meraviglioso ciborio. Compiuto il quale, egli portò a Firenze le sue

<sup>1</sup> SWOBODA, *Zur altchristlichen Marmor-Polychromie*, in *Römische Quartalschrift*, 1889, pag. 146. Il trovarsi la pittura tanto nel capo, opera del secolo XIII, come nel resto della statua, fa pensare che non si tratti della policromia antico-cristiana dei marmi, come suppone lo Swoboda. Il colore stesso della tunica e del pallio dell'Apostolo ci persuadono che la coloritura è

medioevale.

<sup>2</sup> *Historiae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium*, t. II, pag. 253.

<sup>3</sup> Veramente il Vasari ascrisse, nell'edizione giuntina, ad Arnolfo la sepoltura di Onorio III, confondendolo, come in altro caso, con Onorio IV, pure di casa Savelli.



forze nuove, accompagnato dai Cosmati, suoi fedeli seguaci; e non tornò a Roma che per breve tempo, l'anno 1300, per dirigere il sacello di San Bonifacio e la sepoltura di papa Bonifacio VIII. Morì nel 1302, l'8 di marzo. Il grande scultore e architetto, gradito a Carlo I d'Angiò e ai Pontefici romani, desiderato dai Perugini, quando ancora Giovanni Pisano lavorava alla fonte di Piazza, morì lasciando un'orma eterna di sè. La scultura iconica ebbe da lui il maggiore sviluppo, l'architettura nuovi fondamenti.

ADOLFO VENTURI.



Fig. 11 — Arnolfo di Cambio: Frammento del bacino d'una fonte  
Perugia, Museo archeologico

# MISCELLANEA

## Il Palagio dell'Arte della Lana in Firenze. —

Uno dei più singolari monumenti dell'antica Firenze, salvatosi, in grazia della sua posizione, dal vento demolitore onde fu vittima il centro della città, è il caratteristico Palagio dell'Arte della Lana, che sorge in faccia a Orsanmichele, e che la Società Dantesca Italiana, con ottimo divisamento, ha di recente acquistato e fatto restaurare da Enrico Lusini per farne la sede della benemerita Istituzione.

\* \* \*

In un documento del 16 novembre 1249 troviamo che la curia dei maestri e misuratori del Comune era sulla piazza d'Orsanmichele, presso la casa (*apud domum*) dei Compiobbesi, i quali, come annotò l'antiquario Mariani nel *Priorista*, « avevano quivi torri e forti casamenti, che l'anno 1284 abbruciarono con altre case, come racconta Ricordano Malaspina ». Ma soltanto nei primi del secolo XIV venne destinato a residenza della più ricca e più numerosa fra le corporazioni artigiane, a quell'Arte della lana, che fu precipua fonte di ricchezza per la Repubblica nei secoli XIV e XV, e la più importante fra tutte le corporazioni fiorentine di quei tempi.

Nel 1303, infatti, essa istituì un Ufficio o Magistrato di otto consoli, i quali dovevano adunarsi tutti i giorni feriali *ad jura reddenda* con la cognizione delle cause civili, criminali e niste.

E fu allora sentito il bisogno di avere una sede capace e degna per i detti consoli, per il Consiglio e per tutti gli altri ufficiali, messi, famigli, ecc., e presto vi fu provveduto, acquistando dai Compiobbesi i resti di quelle torri e di quelle case che si erano salvate dal fuoco e sulle quali la Corporazione costruì la sua nuova residenza, come attesta l'iscrizione: MCCCVIII: INDICTIONE VII DIE X SEPTEMBRIS DOMUS | ET CHVRIA ARTIS LANE CIVITATIS | FLORENTIE, scolpita sotto i due *Agnus Dei* nella gran cartella di pietra, esistente sulla fronte di questo edificio, di faccia a Orsanmichele e che leggesi pure in un'altra pietra dal lato di ponente, nella quale

è scolpito un solo *Agnus Dei*, che è lo stemma schietto dell'Arte.

Tutto il primo piano venne occupato da un grandioso salone spartito in due campate, con volte a crociera, per servire alle udienze dei consoli e alle riunioni dell'arte; mentre il secondo fu destinato per gli ufficiali e come stanze di abitazione dei donzelli.

All'esterno il monumento serba integro il carattere originale delle costruzioni fiorentine del secolo XIV; e i restauri, saggiamente apportativi, ne hanno fatto più che mai rilevare la singolare bellezza. Al basso, si aprono tre grandi archi a sbarra in un paramento di bozze di pietra squadrate fino al ricorso del primo piano. Il primo e il secondo piano hanno tre finestre ad arco a sbarra, in un paramento di sassi spuntati; sopra, s'impostano le mensole di pietra che reggono gli archetti sporgenti a sesto acuto, eseguiti in laterizio; e su questi, separato da una leggera linea di ricorso, sta il davanzale a merli guelfi.

\* \* \*

Quando la Società Dantesca Italiana, per le generose elargizioni della duchessa Enrichetta Caetani di Sermoneta, pensò di rinnovare stabilmente la pubblica lettura di Dante, rievocando così l'antico omaggio che la città aveva decretato sino dai tempi del Boccaccio alla memoria del Poeta, nessun luogo migliore per così nobile scopo avrebbe potuto scegliere della magnifica sala di Orsanmichele.

« Le austere memorie — scriveva Isidoro Del Lungo — da ogni parte di quello che fu centro della cerchia antica, par quasi abbiano fatto capo, nel nome sacro di Dante, e chiesto ricovero a questo Orsanmichele, monumento della pietà e carità cittadina, dove le gloriose arti, che formarono la potenza di Firenze repubblicana, ebbero loggia dapprima e mercato, e poi il tempio.

« Sotto le volte di quel tempio i padri nostri han pregato dinanzi al tabernacolo dell'Orcagna; e dalle mura esteriori, Donatello, il Ghiberti, il Verrocchio, continuano pei secoli alle generazioni che passano, il



divino linguaggio de' loro bronzi animati; e appese a quelle mura il 26 d'ogni luglio, anniversario di libertà del 1343, le nostre antiche bandiere artigiane cercano fedeli il memore bacio del sole». <sup>1</sup>

L'artista cui fu affidato, non il restauro soltanto dell'antica casa artigiana, ma anche il riordinamento

l'andamento e il carattere originario. L'architetto, quindi, dovette subito pensare ad un accesso più comodo e dignitoso; ma per far ciò non si sarebbe potuto in alcun modo utilizzare il piccolo vano entro il quale si svolgeva la vecchia scaletta!

E persuaso e confortato dai fatti, che anche in ori-



Tabernacolo di Santa Maria della Tromba. Firenze  
(Fotografia Alinari)

delle costruzioni a quella addossate, aveva dinanzi a sè un compito ben difficile.

Intanto, se a nessuno era sfuggita l'importanza dell'insediamento della *Lectura Dantis* in così splendida sede, unanime si può dire fosse il lamento per il malagevole accesso a quella sala: una scalaccia sconnessa, composta di due branche di varia larghezza, rimosse e raffazzonate molte volte in varie occasioni, con successive modificazioni che ne avevano alterato

<sup>1</sup> Il canto X dell'«*Inferno*», letto da Isidoro Del Lungo nella sala di Dante in Orsanmichele, Firenze, Sansoni, 1900, pag. 6. Del Del Lungo è da vedere ancora il discorso: *Firenze artigiana nella storia e in Dante*, che fu letto il giorno dell'inaugurazione del Palagio, e che si pubblica presso l'editore Sansoni di Firenze.

gine il Palagio dell'Arte della Lana non dovesse essere isolato, l'architetto pensò di non togliere all'antico edificio questa essenziale caratteristica.

Quando per i lavori del centro fu allargata la via detta delle Sette Botteghe e aperta *ex novo* la via de' Lambertí, l'Arte della Lana rimase, è vero, isolata, ma fiancheggiata da residui di antiche costruzioni. Anche con queste il palazzotto, a ridosso del grandioso e severo Orsanmichele, faceva una ben misera figura; immaginarsi poi quando gli fossero state tolte anche quelle costruzioni! Onde la necessità, per non dare al Palagio dell'Arte una linea esterna troppo simile a quella di Orsanmichele, di utilizzare il fabbricato contiguo sul fianco nord dell'edificio per collo-

carvi la nuova scala. Per tal modo si ottenne anche un altro vantaggio: di poter conservare, cioè, la bella e singolare tettoia sorretta da mensole in legno, con soffitto a lacunari scolpiti, della fine del secolo xvi, la cui mensola ultima s'imposta appunto sul muro della nuova costruzione.

E non fu questo il solo profitto ottenuto; chè, avendosi all'angolo del nuovo fabbricato uno spazio sufficiente, si pensò di servirsene, restituendo alla pub-

pose un tabernacolo con una tavola dove era rappresentata la Vergine, che divenne poi, a maggior riguardo per quella immagine sacra, un oratorio. Ma guastatasi per le ingiurie del tempo l'antica pittura, fu a spese della Repubblica rinnovata per mano di Iacopo da Casentino, secondo ne scrisse il Vasari nella vita di questo artefice.

È certo che su quel canto corrispondeva un chiasuolo detto della Tromba, che conduceva a una cor-



Il palagio dell'Arte della Lana avanti il restauro. Firenze  
(Fotografia Brogi)

blica ammirazione un'opera d'arte notevole del vecchio centro: il celebre tabernacolo di Santa Maria della Tromba, già posto sull'angolo della piazza del Mercato Vecchio e della via Calimara, non facendolo servire però da porta d'accesso, secondo altri avevano progettato, ma ripristinandolo all'uso per cui sino dall'origine fu eretto.

\* \* \*

A ricordare le prediche che il domenicano Pietro da Verona, persecutore degli eretici Manichei o Paterini, faceva nella piazza del Vecchio Mercato, si

ticina dietro la chiesa di Sant'Andrea, denominata piazza de' Caponsacchi: e poichè, per esser luogo appartato, vi si facevano molte cose disoneste, fu chiuso, col consenso della Signoria, e vi fu fatto un oratorio che si chiamò di Santa Maria della Tromba.

A questa immagine s'incominciò ben presto a prender devozione e porre candeie; e l'Arte dei medici e speciali, che qui presso aveva la sua residenza, l'ebbe in custodia nel 1361, nel quale anno, il 25 di giugno, la Repubblica, con sua provvisione, concedeva all'Arte predetta, in perpetuo, l'amministrazione e governo e reggimento del chiasso e dell'oratorio,



e della tavola, nonchè delle offerte e pertinenze di quello; coll'obbligo ai consoli di deputare un custode che vi stesse di giorno e di notte per accendere e spengere le lampade e candele, e fare tutto ciò che fosse occorso.

E nel 1402, per una lite mossa alla detta Arte, fu di nuovo ad essa concesso.

« Et fu il detto oratorio approvato et confermato et data et conceduta licentia per messer lo vicario del

\* \* \*

Rimpetto alla statua della Dovizia — scrisse il Cennelli nelle *Bellezze della città di Firenze* — è fatto d'architettura gotica un vago tabernacolo con colonne di pietra alla gotica, sopra le quali posano alcuni beccatelli, che reggono un arco; è fatto questo tabernacolo dall'Arte de' medici e speziali, nel quale si celebra ogni mattina la messa. In esso è dipinta l'immagine di Maria Vergine, Regina del cielo, da Jacopo Lan-



Il palagio dal lato di Orsanmichele. Firenze  
(Fotografia Alinari)

vescovo di Firenze di potervi fare l'altare et di potervi fare celebrare i divini officij, et per esso messer lo Vicario data fu licentia et conceduto a messer Ghirigoro da Arezzo, priore di Sant'Andrea di Firenze, nel qual popolo è sito il detto oratorio, di consentire che i divini officij si potessero celebrare in esso oratorio, et esso messer lo priore, col'autorità di detto messer lo Vicario, consentì e diè licentia che così si potesse fare per la detta arte, con questo excepto che nel dì di Sant'Andrea in esso oratorio non si potesse nè si dovesse celebrare ».

dini di Casentino, pittore, per quei tempi, di onorata nominanza, il quale, secondo vogliono alcuni, è della medesima famiglia di Cristofano Landini, commentatore di Dante. Sopra l'arco è dipinta l'Incoronazione della Vergine Santissima, di mano del medesimo ».

Non senza significazione, dunque, è questo ripristinamento del popolare tabernacolo dell'Arte dei medici e speziali, alla quale fu pure ascritto il divino poeta; e la Vergine gloriosa e gli angioli dipinti nella fronte del tabernacolo, di cui rimangono appena le tracce, e quelli scolpiti nei pennacchi del grande arco,

nonchè le belle colonne a tortiglione e a punta di diamante, con vaghissimi capitelli lumeggiati d'oro e d'azzurro, sono tornati così a risplendere al mite sole fiorentino, mentre la tavola dorata di Jacopo ha risalito i gradini dell'altare onde fu tolta provvisoriamente, per tornare all'adorazione dei fedeli.

Dal lato opposto, sull'angolo di via Calimara, l'architetto ha costruito una di quelle loggette che, secondo l'antico uso, erano annesse alle dimore dei nobili fiorentini; loggetta ad archi tondi, sostenuta da pilastri sfaccettati, coronati da capitelli minutamente intagliati a fogliami, sul gusto e nel carattere di quelli della seconda metà del secolo XIV. Sulla loggetta sono al primo piano due finestre ad arco tondo, divise da una colonnetta centrale che regge i due archi acuti trilobati; sopra, sta un fregio dipinto a forme geometriche e ornamentali, entro il quale si aprono due occhi rotondi e in cui sono infissi i mensoloni di legno che reggono l'ampia tettoia.

\* \* \*

La sezione del fabbricato retrostante alla loggetta, si eleva ancora sopra la predetta tettoia per dare sviluppo al nuovo ampio scalone che porta al secondo piano, e che è decorato in modo diverso. Spoglia di qualunque ornamento nella sua parte inferiore, di pietra forte lavorata nel basso e nel resto a sasso spuntato, è ravvivata nella sua parte superiore da graffiti e da pitture che campeggiano sopra una coltrina di mattoni, richiamando così la nota di colore data dagli archetti di materiale laterizio del vicino Palazzo, e riprendendo pittoricamente un motivo qualche volta usato in Firenze.

Dal lato di via dell'Arte della Lana è stata restaurata la tettoia in legno scolpito.

\* \* \*

Il nuovo scalone, il cui accesso è contiguo al vecchio Palagio, nelle due prime branche, sino al primo piano, è chiuso fra muri e coperto da volte; l'ultima branca ha un parapetto in pietra serena riccamente sagomato e traforato. Sul caposaldo inferiore di questo parapetto è ricollocato il piccolo Marzocco che era già nella vecchia scala; su quella superiore sta una colonna ottagonale con capitello intagliato, su cui posa una mensola di legno a sostegno di un architrave.

Il soffitto, a travi e travicelli scoperti, è dipinto a forme geometriche ed è sorretto in giro da un fregio a stemmi colorati.

\* \* \*

Il salone del secondo piano, che sarà degna sede della Biblioteca dantesca, serba ancora qualche stemma di ufficiali dell'Arte. Il soffitto, quasi totalmente rifatto e colorito nel solito stile, e le mensole delle travi, posano sopra un alto fregio a ornati policromi con

stemmi svariati di Firenze, della famiglia degli Alighieri, dei Signori e delle città che furono larghe di aiuto al divino poeta.

Al piano terreno il salone è simile a quello del primo piano, con tracce di notevoli affreschi; la saletta accanto conserva tuttora intatta una graziosa immagine della Vergine col Figlio, scoperta durante l'esecuzione dei nuovi lavori.

Per tal modo, con la nuova e decorosa residenza, col pregevolissimo lavoro di restauro e di completamento, la Società Dantesca Italiana si è conquistata un nuovo titolo di gratitudine dalla nostra città, che ha arricchito di un severo e simpatico complesso di edifici; e grande onore ne deriva all'artista che l'ha immaginato e condotto con tante amorose cure e con tanto sicuro gusto, coadiuvato dall'opera solerte di una maestranza in cui rivivono le nobili tradizioni degli artefici fiorentini.

I. B. SUPINO.

### Miniature di Jean Bourdichon distrutte nell'incendio della Biblioteca nazionale di Torino.

— Da circa cinquant'anni, tutti coloro che s'interessano delle origini dell'arte francese, storici, archivisti e archeologi, fanno sforzi per far rivivere i pittori primitivi del XIV e XV secolo, caduti in dimenticanza, dopo aver goduto di una certa fama durante la loro vita.

Sin dal primo momento il compito fu dei più ardui: lo spoglio d'antichi manoscritti provenienti dalle cancellerie principesche, dalle abbazie, dalle chiese, ecc., aveva, in vero, rivelato i nomi di tutta una legione di artisti, ma bisognava ritrovare le loro opere fra i quadri, le pitture murali, le miniature e i disegni, che ci sono pervenute da quei tempi lontani.

Era questa una seria difficoltà poichè di solito queste reliquie artistiche non portano alcuna traccia di scritto.

Però a forza di pazienza, d'erudizione, di sagacia, e alle volte con l'aiuto del caso, alcuni eminenti critici d'arte sono arrivati a determinare la tecnica e lo stile dei principali



Miniatura nelle *Grands Heures* della Biblioteca Nazionale di Parigi

pittori francesi della fine del medio evo, operando delle vere resurrezioni, come quelle di Nicolas Fro-





Il palagio con la nuova loggetta dell'architetto Lusini. Firenze  
(Fotografia Alinari)

ment, di Enguerrand Charonton e in special modo di Jean Fouquet, il più grande di tutti.

Si poté così dimostrare che vi era stata allora in Francia delle scuole di pittura schiettamente nazionali distinguendosi per caratteri netti e precisi dalle scuole italiane e fiamminghe contemporanee, come lo hanno constatato l'anno scorso i visitatori dell'« Exposition des Primitifs français » intelligentemente organizzata da M. Henri Bouchot e dai suoi collaboratori.

Nondimeno se i risultati ai quali queste ricerche hanno condotto sin qui, sono d'una importanza grandissima per la storia della pittura francese, dopo il regno di Giovanni il Buono sino agli ultimi anni di quello di Luigi XI, essi sono insufficienti per il periodo di transizione che viene in seguito: dalla morte di J. Fouquet (1480) alle prime opere di J. Clouet (verso il 1520).

Infatti restano ancora numerosi problemi da risolvere relativamente agli artisti di quest'epoca. Così ignoriamo sempre il nome dell'abile pittore, il quale si chiama provvisoriamente « le maître de Moulins » o « le peintre des Bourbons »; noi siamo ridotti a delle congetture riguardanti le produzioni artistiche di Jean Poyet e di Jean Perréal, tutti e due un tempo molto vantati; infine noi non abbiamo che pochissimi dati per discernere con sicurezza la mano di Jean Bourdichon da quelle dei suoi allievi. Tuttavia bisogna riconoscere che la questione Bourdichon ha fatto un gran passo negli ultimi tempi, grazie sopra tutto agli scritti di M. Emile Mâle e di M. le comte Paul Durrieu.

E allo studio di questo stesso problema noi apportiamo qui un modesto contributo.

Jean Bourdichon nacque forse a Tours verso il 1457, e morì nel 1521. Tutto sembra provare ch'egli fu allievo di Jean Fouquet al quale egli successe nella carica di pittore del re; e si suppone che visitasse lui pure l'Italia.

Ciò che noi sappiamo di certo è che dall'anno 1478 egli appare nei registri delle spese per il re Luigi XI in qualità di *peintre et enlumineur demeurant à Tours* lavorando a un tabernacolo della cappella di Plessis-lez-Tours; facendo *dix neuf histoires riches* in un manoscritto chiamato *Le Papaliste*, ecc. Da altri documenti pubblicati da M. M. De Laborde, Douet d'Arcq, André Salmon e Vallet de Vireville, viene rammentato con l'indicazione di numerose opere, di cui fu incaricato in seguito da Carlo VIII, Luigi XII e Francesco I.<sup>1</sup>

Pertanto, malgrado queste informazioni, noi non sapremmo con sicurezza quali potevano essere lo stile e l'abilità del nostro artista se M. André Steyert non avesse fortunatamente scoperto nel 1868, un mandato di pagamento della regina Anna di Brettagna, datato da Blois il 14 marzo 1508, a favore di Jean Bourdichon, pittore del re, per la somma di seicento scudi d'oro

per ricompensarlo d'aver *richement et sumptueusement historié et enlumyné unes grans heures* di questa principessa.<sup>2</sup> Queste *grandes Heures* sono state identificate quasi senza contestazione, con le celebri *Heures* d'Anna di Brettagna, gioiello della Biblioteca nazionale di Parigi, che Le Roux de Lincy attribuiva a Jean Poyet. Basta un rapido esame di questo manoscritto per convincersi che le grandi pitture sono opere di più mani, il che ha prodotto divergenza d'opinioni tra gli storici d'arte riguardante la parte che avrebbe avuto Bourdichon alla decorazione di questo libro meraviglioso comprendente 51 composizioni, circa 350 fregi e quasi 3000 lettere ornate. Secondo qualcuno non vi sarebbero che 15 grandi miniature della mano di Bourdichon; le altre 36 sarebbero dei suoi allievi.

Quanto alle finissime miniature dei contorni rappresentanti fiori, frutti, insetti, ecc., certi critici persistono nel credere che esse siano di J. Poyet, ma la maggior parte è d'opinione ch'esse siano state tutte dipinte da Bourdichon stesso; e noi pure crediamo a quest'ipotesi perchè è inverosimile che il pittore del re abbia a un collega o a un allievo dato questa parte così importante del lavoro, che gli era stato commessa dalla regina.

Alcuni anni fa, in un articolo riguardante specialmente le piante figurate e nominate in questi fregi, io facevo notare che una quantità di fiori dipinti nelle *Heures* d'Anna di Brettagna si ritrovavano sopra le pagine di due manoscritti della Biblioteca nazionale di Torino, contenenti la traduzione di Appiano d' Alessandria di Claudio de Seyssel; e ne concludevo che i due volumi provenivano dallo studio di Bourdichon.<sup>3</sup> Mia intenzione era di ritornare poco dopo su questo soggetto; diverse circostanze me l'hanno impedito; ma tre mesi prima dell'incendio della Biblioteca di Torino, ebbi la felice idea di far fotografare due miniature che erano sul principio di questi volumi, e sono quelle che qui riproduciamo.<sup>4</sup>

Esse sono state quasi completamente distrutte dal fuoco, e non esiste dei manoscritti che dei blocchi di pergamena mezzo carbonizzati, contenenti però diverse miniature che forse si salveranno se si giungerà a separare i fogli presentemente riuniti e induriti dal calore e dall'umidità.

Un altro volume di Claudio Seyssel, traduzione di Tucidide, posto vicino all'Appiano ha subito la medesima fine.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Nouvelles Archives de l'Art français*, t. VIII, pag. 1-11. Paris, 1880.

<sup>2</sup> J. CAMUS, *Les noms des plantes du Livre d'Heures d'Anne de Bretagne*, pag. 2 (Extrait du *Journal de Botanique*, 8<sup>e</sup> année, n. 19, Paris, 1894).

<sup>3</sup> Debbo queste fotografie alla gentilezza del professore E. M. Chatelain, bibliotecario dell'Università di Parigi, venuto a Torino per raccogliere diversi documenti di paleografia latina.

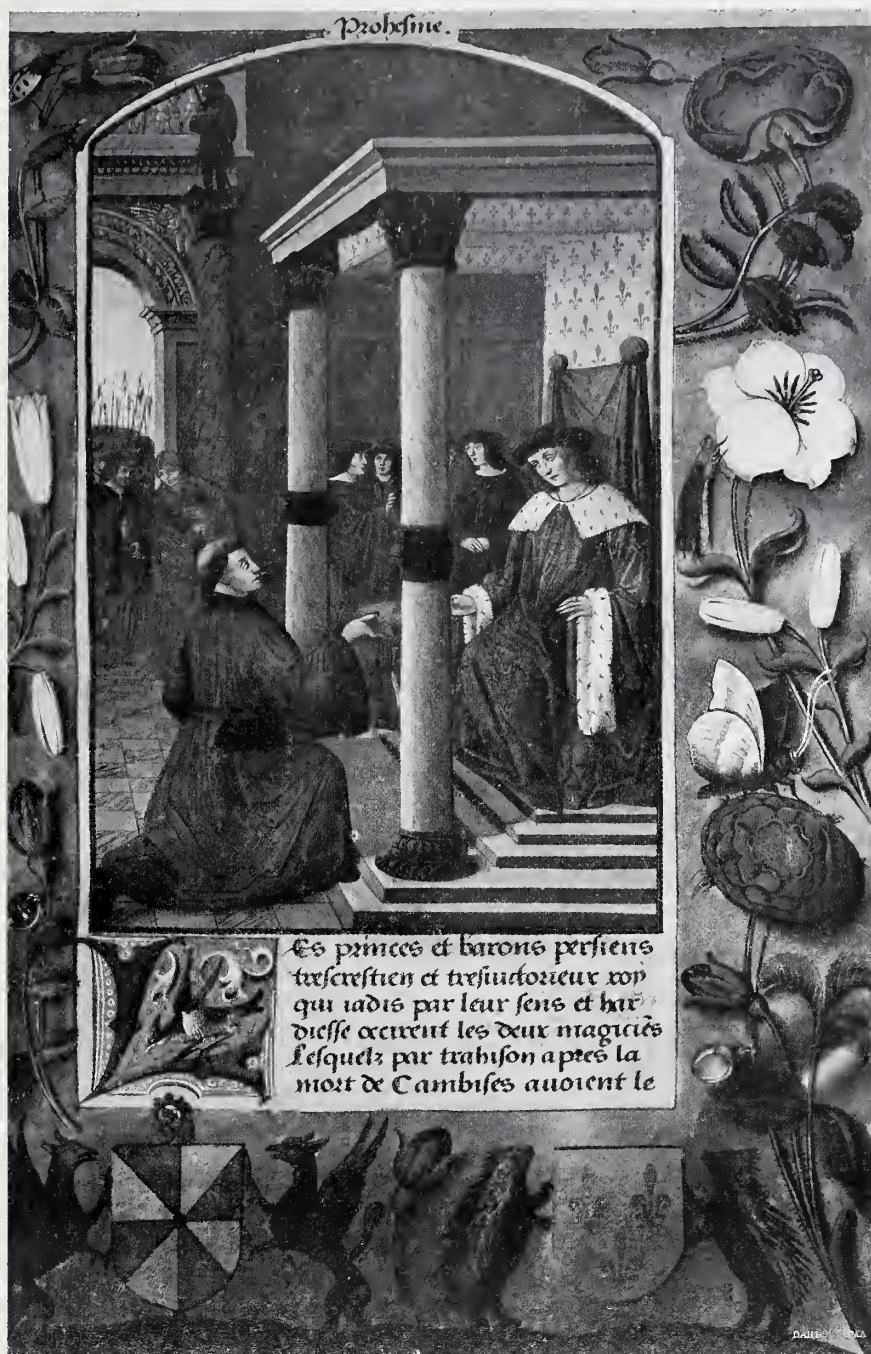
<sup>4</sup> Per un caso singolare, tanto nell'*Appiano* che nel *Tucidide*, le fiamme si sono arrestate alla miniatura di presentazione, facendo sparire i personaggi, ma risparmiando una parte delle cornici.

<sup>1</sup> *Archives de l'Art français*. Documenti, t. IV, pag. 1-22. Paris, 1855.



Però questa perdita è meno da rimpiangersi perchè la fregiatura d'altra parte imperfetta di questo libro era di un valore alquanto mediocre; essa aveva molta rassomiglianza con quella dei manoscritti dello stesso

Da ciò ne segue che i due manoscritti di Torino siano stati illustrati tra il 1511 e il 1515, poichè egli non ricevette la bolla di vescovo che nel dicembre 1511, e che egli lasciò la corte di Blois per portarsi a Mar-



Miniatura di Jean Bourdichon, nell'*Appiano* della Biblioteca di Torino  
Claudio di Seyssel fa omaggio del suo libro a Luigi XIII

traduttore conservati alla Biblioteca nazionale di Parigi.

Nella prefazione di ciascuna delle due opere, Seyssel si qualifica « evesque de Marseille » e nella miniatura di presentazione le sue armi sono sormontate dal pastorale.

siglia, qualche settimana dopo la morte di Luigi XII avvenuta il 1° gennaio 1515.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> M. le comte MARC DE SEYSEL-CRESSIEU, *La Maison de Seyssel*, t. I, pag. 135.

Queste due versioni sono state certamente portate a Torino da Seyssel, nel 1517, allorchè egli prese possesso dell'arcivescovato di questa città, ma si ignora come esse siano entrate alla Biblioteca dell'Università.

L'*Appiano* non contiene che due miniature figurate: una si trova in testa alla prefazione; l'altra al foglio 15 del secondo volume. Esse misurano, cornice compresa, m. 0.31 di altezza su m. 0.21 di larghezza.

Se ci resta il disegno abbiamo perduto per sempre il meraviglioso colorito che ne costituiva il pregio. Nella prima, quella dove Claudio de Seyssel fa omaggio del suo libro a Luigi XII,<sup>1</sup> il donatore indossa un vestito amaranto con le pieghe abbellite di tratteggi d'oro, guarnito di velluto nero al collo e di pelo tigrato alle maniche; il re, con la testa coperta d'un cappuccio rosso papavero, portante un largo manto di seta gialla bordato d'oro e di porpora con collo e guarnizioni d'ermellino, è seduto su un trono ricoperto di stoffa verde e disposto sotto un portico dalle colonne marmorizzate in rosa di cui gli addobbi turchini sono sparsi di gigli d'oro. Tra i ricami del vestito del monarca, all'altezza dei ginocchi, l'artista ha messo un'iscrizione comprendente un nome in lettere indecifrabili e al disotto una data, MVCXII, formata di fogliame dorato come quella del 1501 che F. de Mély ha riconosciuto sul vestito d'un diacono al foglio 171 delle Ore d'Anna di Bretagna.<sup>2</sup>

Dal punto di vista storico, che è quello che ci occupa, questa miniatura di presentazione è interessantissima, poichè i motivi d'architettura e di scultura italiana ch'essa contiene sono presi da una delle più belle composizioni di Jean Fouquet: *La clémence de Cyrus* dalle « Antiquités juives » dello storico Giuseppe.<sup>3</sup>

Colonne, capitelli, bassi-rilievi, statue, ecc., tutto è riprodotto con scrupolosa esattezza sino ai minimi dettagli. Solamente le parti architettoniche sono un po' più ravvicinate le une alle altre, e il paesaggio del fondo è stato soppresso. Così si troverebbe confermata l'osservazione fatta da Emile Mâle « que Bourdichon s'est plus d'une fois contenté d'utiliser des motifs dessinés par Fouquet, qu'il lui emprunte les revêtements de marbre de couleur encadrés de pilastres » ecc.<sup>4</sup>

Ma chi sa se Bourdichon non abbia collaborato alla decorazione delle « Antiquités juives » l'ultima opera del vecchio Fouquet?

La seconda miniatura *La promulgation des lois à*

<sup>1</sup> Questa miniatura era stata già riprodotta in eliografia in un album poco conosciuto, pubblicato a Torino nel 1882, sotto il titolo: *L'Arte antica alla IV<sup>a</sup> Esposizione di Belle Arti in Torino nel 1880*.

<sup>2</sup> F. DE MELY, *Le Livre d'Heures d'Anne de Bretagne et les inscriptions de ses miniatures* (Revue de l'Art ancien et moderne, t. XVII, pag. 235. Paris, 1905).

<sup>3</sup> Paris, Bibliothèque nationale, ff. 247, foglio 230. Per la riproduzione di questa miniatura delle « Antiquités juives », vedere EUGÈNE MÜNTZ, *La Renaissance en Italie et en France*, pag. 494.

<sup>4</sup> E. MÂLE, *Trois œuvres nouvelles de Jean Bourdichon* (Gazette des Beaux-Arts, t. XXVII, pag. 196. Paris, 1902).

*Rome* è ancora più importante della prima ed è sorprendente ch'essa non abbia attirato l'attenzione dei critici. La maniera di Bourdichon vi è ben caratterizzata dalla luce bianca messa agli occhi di tutti i personaggi; e così dalle maiuscole romane ricamate, in oro sopra i galloni del vestito dell'Oriente visto di dietro a destra della scena. Disgraziatamente non si poterono decifrare queste iscrizioni, come quelle che s'incontrano nelle stesse condizioni in diversi luoghi delle *Heures* di Anna di Bretagna. Queste lettere latine di Bourdichon ci offrono una variante d'ornamentazione che costituisce il fogliame e i caratteri immaginari dei galloni di questo genere, quali si trovano in Fouquet e in alcuni artisti italiani primitivi e tra gli altri, Fra Angelico.

Al secondo piano di questa miniatura, la testa dell'adolescente, che alza la mano sinistra verso la tribuna, offre una tale analogia con quella della donna che è nel centro de *La mise au tombeau* nel « Triptyque de Loches »,<sup>1</sup> che l'origine comune di queste figure peruginesche non mi pare dubbia.

D'altra parte è da notare che il volto del promulgatore leggente alla folla il testo delle leggi, richiami il volto di Cristo nel « Calvario » di questo stesso trittico.

Si potrebbero arguire da questi fatti, nuovi argomenti per sostenere che il famoso quadro di Loches, con data 1485, sia di Bourdichon come diversi storici dell'arte hanno già pensato.

Ma le prove più evidenti, che l'*Appiano* di Torino sia uscito dallo studio di Bourdichon, ci sono fornite dai margini di questo manoscritto. Se si esaminano attentamente le cinque piante che incorniciano le due miniature, delle quali noi trattiamo, vi si riconosce ben presto la mano dell'artista che ha dipinto nelle *Heures* d'Anna di Bretagna i fiori accompagnati dai nomi *lys blanc, roses rouges, saffran, frères* (fraises), *ne me obliez mie* (Veronica Chamœdrys L.). Ai due lati vediamo le foglie contornate dallo stelo del giglio e dal fiore sbocciato esageratamente piccolo; i petali esteriori della rosa doppia arrotolati all'infuori e quelli di mezzo, incavati e disposti simmetricamente; le fragole quasi sferiche sopra calici convenzionali, lo zafferano con lo stemma che oltrepassa appena la corolla e fra i petali due punti raffiguranti le antere di due stami. Infine le veroniche dei prati ammirevolmente disegnate aventi sempre il petalo superiore più grande degli altri, e tre trattini per rappresentare il pistillo e i due stami.

Dopo aver osservato con cura (prima del disastro di Torino) delle rassomiglianze analoghe tra le miniature dei contorni nei due manoscritti, io sono arrivato a convincermi che Bourdichon abbia conservato le copie di quelle delle *Heures*, e che non abbia fatto

<sup>1</sup> Vedere le *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français* (édition définitive), pag. 30, n. 69.



che riprodurle, in parte, nel libro del Seyssel, con qualche leggera modificazione artistica, senza ricorrere di nuovo al disegno dal vero. D'altra parte, egli ha soppresso i nomi delle piante.

per dar loro rilievo. Questa maniera di dipingere era una novità in Francia, alla fine del xv secolo. Bourdichon l'aveva appresa senza dubbio dai fiamminghi, particolarmente da Alessandro Bening, rifacendo le



Miniatura di Jean Bourdichon, nell'*Appiano* della Biblioteca di Torino  
La promulgazione delle leggi a Roma

Tutti i vegetali e gli animali rappresentati nei margini delle *Heures* di Anna di Brettagna<sup>1</sup> sono dipinti a guazzo su fondi dorati, con un'ombra ben marcata

decorazioni di certi manoscritti eseguiti per Luigi di Bruges, i quali, poco tempo dopo la sua morte (1492), divennero di proprietà di Luigi XII.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Oltre ai numerosi insetti aggiunti ai fiori, si trovano in questi margini chioccioline, lucertole, orbettini, biscie, tartarughe, scoiattoli, leprotti, scimmie, ma non un uccello!

<sup>1</sup> M. le comte P. DURRIEU, *A. Bening et les peintres du Bréviaire Grimani* (*Gazette des Beaux-Arts*, 33<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> pér. t. V pag. 356-362. Paris, 1891).

E mentre che presso Bening le piante sembrano semplicemente posate sui fogli, presso Bourdichon sembra che vi siano state fissate facendo passare la parte inferiore degli steli per un'apertura rettilinea praticata nella cartapeccora. Questo fatto è caratteristico al foglio 93r. delle *Grandes Heures* ove si vede sparire in questo modo la metà d'una spiga d'orzo. È stato lo stesso nell'*Appiano* di Torino, eccettuati due o tre luoghi, per esempio nel primo volume al foglio 366, che ci è restato tutto raggrinzito.

Là, come lo mostra la riproduzione qui unita, gli steli dello zafferano sono mantenuti da un fermaglio intagliato nella pergamena<sup>1</sup> e munito di un chiodino a testa larga e dorata, che sembra conficcato su un fondo resistente come un cartone o una tavoletta. Si conserva alla Biblioteca Ste. Geneviève di Parigi un piccolo erbario del XVI secolo, di cui ho parlato altrove,<sup>2</sup> ove le piante sono attaccate alla carta con un modo intermedio; le loro estremità inferiori passano al disotto di due incisioni parallele molto ravvicinate.

Ora è probabilissimo, vedendo una collezione di piante secche di questo genere, presso qualche farmacista che venda piante medicinali, di Tours o di Blois, che Bourdichon ebbe l'idea di dipingere tutto un erbario per miniare le *Grandes Heures* della regina, e di aggiungere al disopra di ciascun esemplare un nome latino e al disotto un nome francese.

Quindi, secondo questa ipotesi, si sarebbero già composti degli erbari alla fine del XV secolo, una quarantina d'anni prima della formazione del più antico, che sia pervenuto a noi, quello di Gherardo Cibo, cominciato nel 1532.<sup>3</sup>

GIULIO CAMUS.

**Una medaglia del Bembo che non è opera di Benvenuto Cellini.** — È questione ancora insoluta se la medaglia rappresentante Pietro Bembo effigiato in manto da cardinale, con lunga barba ed a capo scoperto, sia o non sia opera di Benvenuto Cellini. I primi che la illustrarono, forse a corto di buone argomentazioni, non credettero di esporre la loro opinione circa l'artista che ebbe ad eseguirla. Tra questi noterò il Köhler e il Gaetani, i quali ne diedero anche la riproduzione.<sup>4</sup>

Il merito di avere iniziato critiche indagini per venire a capo sulla vera attribuzione di essa spetta sol-

tanto ad autori del secolo XIX. Fin dal 1855 l'eruditissimo Giulio Friedlaender, in un suo lavoro ad illustrazione delle monete e delle medaglie eseguite dal Cellini, la annoverò tra le opere di lui.<sup>1</sup> In essa di fatto egli riscontrava il carattere dello stile proprio di Benvenuto e una perfetta rassomiglianza di atteggiamento e di forma fra il pegaso rappresentato nel rovescio della nostra medaglia ed il cavallo della medaglia di Francesco I, opera non dubbia del Cellini. Esposte anche le ragioni per le quali vi poteva essere divergenza fra i dati relativi alla medaglia forniti dal Cellini stesso ne' suoi scritti e la medaglia che ora conserviamo, il Friedlaender giustificò le notevoli variazioni colla necessità impostasi all'artista, che aveva modellato il Bembo nel 1537, di uniformarsi alle esigenze dei nuovi tempi in cui era stato compiuto il lavoro, cioè nel 1540. Ecco perchè, secondo il critico tedesco, la medaglia ci mostra il busto del Bembo col manto cardinalizio e con lunga barba, ecco perchè sull'iscrizione circolare lo si dice CAR [*dinalis*], ecco infine perchè al rovescio manca la corona di mirto all'intorno del pegaso. Il Friedlaender non mancò anche di avvertire che la medaglia non fu battuta, ma è una buona fusione originale.

Dieci anni più tardi il Durand accettando la dotta critica del Friedlaender la aggiudicò senz'altro a Benvenuto Cellini, dal quale, secondo l'A., sarebbe stata cesellata.<sup>2</sup> Anche il Plon condivise l'opinione del valoroso critico tedesco ammettendo che la medaglia, incominciata nel 1537, fosse stata dal Cellini modificata e compiuta molto più tardi e precisamente dopo la sua prigionia.<sup>3</sup>

Alfredo Armand ammise che Benvenuto, abbandonata l'idea di eseguire il conio in acciaio della medaglia modellata a Padova nel 1537 in cera o stucco, e della quale il Cellini stesso lasciò memoria ne' suoi scritti, abbia utilizzato il modello più tardi operando quelle modificazioni che si resero necessarie per essere stato il Bembo già creato cardinale. L'Armand pure considerò la medaglia una fusione.<sup>4</sup>

L'Heiss riconobbe essere la medaglia in parola non quella di cui fa cenno il Cellini nella sua biografia, ma è convinto che sia egualmente opera di Benvenuto, il quale la avrebbe modellata più tardi, dopo la promozione del Bembo al cardinalato, attenendosi al ritratto eseguitogli nel 1537. Difatti, secondo l'Heiss, non è indegna certo del grande artista, per cui anzi sarebbe difficile attribuirle ad un altro.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Il nome *Archanades* scritto su questo fermaglio è quello d'un re d'Armenia di cui si tratta nel testo al medesimo foglio.

<sup>2</sup> J. CAMUS, *Historique des premiers herbiers*, pag. 27 (Estratto dal giornale *Malpighia*, IX, Genova, 1895).

<sup>3</sup> O PENZIG, *Contribuzioni alla storia della Botanica*, pag. 6. Genova, 1904.

<sup>4</sup> KÖHLER JOHANN DAVID, *Münz-Belastigung*. Dritter Theil, Nürnberg, 1731, pag. 417; GAETANI PIETRO ANTONIO, *Museum Mazzuchellianum seu numismata vivorum doctrina praestantium*. Venetiis, 1761, vol. I, pag. 257 e tav. 5-7, n. 1.

<sup>1</sup> FRIEDLAENDER JULIUS, *Münzen und Medaillen des Benvenuto Cellini*. Berlin, 1855, pag. 6.

<sup>2</sup> DURAND ANTHONY, *Médailles et jetons des Numismates*. Genève, 1865, pag. 16.

<sup>3</sup> PLON E., *B. Cellini orfèvre, medailleur*, ecc., Paris, 1883, pag. 328 e sgg.

<sup>4</sup> ARMAND ALFRED, *Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, Paris, 1883, vol. I, pag. 150.

<sup>5</sup> HEISS ALOÏS, *Les Médailleurs de la Renaissance, Vénise et les Vénitiens du XV au XVII siècle*. Paris, 1887, pag. 196 e sgg.



Il Rizzini, il Müntz ed il Supino la collocarono pur essi tra le opere del sommo fiorentino,<sup>1</sup> e così il Buchenau la ritenne un'evidente opera di lui, ma eseguita molto dopo la sua venuta a Padova.<sup>2</sup>

Con tutte le suddette argomentazioni la questione sull'attribuzione della medaglia non venne risolta. Altri scrittori e critici d'arte mantennero vivo il dubbio che la medaglia non sia invero lavoro del Cellini. Il Milanese, ad esempio, che diede nuovamente alle stampe nel 1857 i trattati celliniani dell'oreficeria e della scultura, in nota ad una lettera scritta dal Cellini al Varchi il 9 di settembre 1536, disse che Benvenuto *aveva preso esso pure a ritrarlo (il Bembo) in medaglia con lunga barba, che non è poi certo se egli conducesse mai a compimento*.<sup>3</sup> Il Ciabatti notò più tardi che la medaglia

Tenuto conto di una tale divergenza d'opinioni credetti bene di risalire senz'altro all'origine della questione studiando nuovamente i documenti che alla medaglia si riferiscono, i quali sono una lettera di risposta del Bembo al Cellini in data 17 luglio 1535, una lettera del Varchi al Bembo in data 3 luglio 1536, una lettera del Cellini al Varchi in data 9 settembre 1536, una lettera d'Ugolino Martelli al Bembo dell'anno 1536, ed infine gli scritti autobiografici del Cellini stesso.

Nella prima lettera il Bembo scrive al Cellini, che trovavasi a Roma, ringraziandolo della sua proposta di venire a Padova per eseguirgli la medaglia. Lo prega però di non intraprendere così lunga e faticosa via a questo fine. « Potrà essere, dice il Bembo, che mi verrà un dì fatto il venire a Firenze, dove poscia po-



Fig. 1 — Medaglia del Bembo attribuita sin qui a Benvenuto Cellini

non corrisponde intieramente alla descrizione fattane dal Cellini stesso, ed aggiunse, forse erroneamente interpretando le parole del Friedlaender, il quale mai così ebbe ad esprimersi, che essa non sarebbe stata coniata e che esisterebbe soltanto il gesso originale.<sup>4</sup> Pressochè della stessa opinione si dimostrò recentemente il Bacci, il quale scrisse esser assai dubbio se il Cellini finisse la medaglia incominciata pel Bembo nell'occasione della sua venuta a Padova. Il Bacci anzi avrebbe concluso non esservi gli elementi necessari per risolvere la questione.<sup>5</sup>

tremo più acconciamente portarvi e con minor perdita delle opere che sempre in mano avete». <sup>1</sup> Il Varchi con la sua lettera al Bembo <sup>2</sup> così si esprime: « piaciemi forte l'avviso suo di fare in questo mentre il rovescio, che quel meno s'avrà poi a fare. Arei ben caro che V. S. mi avvisasse quanto prima l'animo suo circa la fantasia, che egli mi chiede pel rovescio, e circa il motto, ch'io non metterei le mani in simil cosa per cosa del mondo; nè crederei trovar mai cosa alcuna che non fusse assai minore dei meriti suoi e voler mio; e, non che un fiume, come nell'altra, <sup>3</sup> a me paria poco tutto l'oceano; e però V. S. si degni scriverne il parer suo, il quale io scriverò a M. Benvenuto subito, o in nome di lei, o mio, come piacerà a quella. Non vorrei già che V. S. rispondesse di non volervi altro che il medesimo che in quell'altra, perchè allora sarei forzato a non mancare a M. Benvenuto

<sup>1</sup> RIZZINI P., *Illustrazione dei civici musei di Brescia*, Brescia, 1892, pag. 31; MÜNTZ EUGÈNE, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, Paris, 1895, vol. III, pag. 205 e 283; SUPINO I. B., *Il medagliere mediceo nel R. Musco Nazionale di Firenze*, Firenze, 1899, pag. 101.

<sup>2</sup> B. H. (BUCHENAU H.), *Benvenuto Cellini - Medaillen in der Sammlung Goethe's* in « Blätter für Münzfreunde », a. 1900 n. 12).

<sup>3</sup> CELLINI B. *I trattati dell'oreficeria e della scultura nuovamente messi alle stampe per cura di Carlo Milanese*, Firenze, 1857, pag. 268.

<sup>4</sup> CIABATTI GUIDO, *Notizie ed osservazioni sulle monete e medaglie di Benvenuto Cellini*, in « Periodico di Numismatica e sfragistica per la storia d'Italia », vol. I, Firenze, 1868.

<sup>5</sup> *Vita di Benvenuto Cellini, testo critico per cura di ORAZIO BACCI*, Firenze, 1901, pag. 184.

<sup>1</sup> CELLINI BENVENUTO, *I trattati dell'oreficeria* cit. pag. 267, n. 2.

<sup>2</sup> Id. nota 1<sup>a</sup>.

<sup>3</sup> Qui si allude ad altra medaglia eseguita nel 1532 al Bembo da Valerio Belli vicentino. Questa reca nel rovescio un uomo semignudo, disteso a destra che rappresenta allegoricamente la sorgente di un fiume. Tale motivo allegorico si riscontra frequentemente in monete romane imperiali coniate per Alessandria d'Egitto.

in quel modo che potessi ». Ed il Cellini al Varchi nel settembre del 1536 scriveva: «... M. Benedetto mio caro, voi mi dite che il nostro M. Pietro Bembo si lascia crescere le barba, che per certo assai mi piace; che faremo cosa con molto più bella forma. Ora per dirvi la cosa come ella sta, avendo questa fantasia di lasciarsi crescere la barba, vi fo intendere, che in due mesi non sarà tanto grande, che stia bene, che non sarà più che due dita lunga e sarà imperfetta; e tale che facendo la sua testa in medaglia non somiglierà, e radendosi, manco somiglierà la detta medaglia con la barba corta. Ora a me parrebbe, che volendo far cosa che stesse bene, dovessimo lasciar venire la barba al suo dovere; e questo sarà infino a Quaresima, e faremo cosa più laudabile ». <sup>1</sup> Dalla lettera di Ugolino Martelli al Bembo si ricava che il Martelli aveva ricevuto l'incarico dal Varchi di mandare « a M. Benvenuto la medaglia che mandò ultimamente V. S. » <sup>2</sup>

Queste lettere dunque non servono che a dimostrare essere stata da lungo tempo progettata la medaglia che il Cellini doveva eseguire al Bembo. Quanto alla sua esecuzione ce ne danno ampio ragguaglio gli scritti stessi dell'artista fiorentino: «... e partitomi da Roma, ne venni a Firenze, e da Firenze a Bologna, e da Bologna a Vinetia, e da Vinetia me ne andai a Padova: dove io fui levato d'in su l'osteria da quel mio caro amico, che si domandava Albertaccio del Bene. L'altro giorno apresso andai a baciare la mano a mr. Pietro Bembo, il quale non era anchor cardinale. Il detto mr. Pietro mi fece le più sterminate carezze che mai si possa fare a uomo del mondo; di poi si volse ad Albertaccio e disse: io voglio che Benvenuto resti qui con tutte le sue persone, se lui ne havessi ben cento; sì che risolvetevi, volendo anche voi Benvenuto, a restar qui meco, altrimenti io non ve lo voglio rendere; e così mi restai a godere con questo virtuosissimo signore. Mi haveva messo in ordine una camera, che sarebbe troppo onorevole a un cardinale, e continuamente volse che io mangiassi accanto a sua signoria. Di poi entrò con modestissimi ragionamenti, mostrandomi che harebbe hauto desiderio che io lo ritraessi; et io che non desideravo altro al mondo, fattomi certi stucchi candidissimi dentro in uno scatolino, lo cominciai; e la prima giornata io lavorai due ore continue, e bozzai quella virtuosa testa di tanta buona grazia, che sua signoria ne restò istupefatta; e come quello che era grandissimo innelle sue lettere e innella sua poesia in superlativo grado, ma di questa mia professione sua signoria non

entendeva nulla al mondo; il perchè si è che allui parve che io l'havessi finita a quel tempo, che io non l'havevo a pena cominciata; di modo che io non potevo dargli ad intendere che la voleva molto tempo a farsi bene. All'ultimo io mi risolsi a farla il meglio che io sapevo col tempo che la meritava: e perchè egli portava la barba corta alla veneziana, mi dette gran fatiche a fare una testa che mi sadi-sfacessi. Pure la finii e mi parve fare la più bella opera che io facessi mai, per quanto si apparteneva a l'arte mia. Per la qual cosa io lo viddi sbigottito, perchè e' pensava che havendola io fatta di cera in dua ore, io la dovessi fare in dieci d'acciaro. Veduto poi che io non l'avevo potuta fare in dugento ore di cera, e domandavo licentia per andarmene alla volta di Francia, il perchè lui si sturbava molto, e mi richiese che io gli facessi un rovescio a quella sua medaglia al mancho, e questo fu un caval pegaseo in mezzo ad una ghirlanda di mirto. Questo io lo feci in circa a tre ore di tempo, dandogli bonissima gratia; e essendo assai soddisfatto, disse: questo cavallo mi par pure maggior cosa l'un dieci, che non è il fare una testolina, dove voi havete penato tanto: io non son capace di questa difficoltà. Pure mi diceva e mi pregava che io gnene dovessi fare in acciaro, dicendomi: di gratia fatemela, perchè voi me la farete ben presto, se voi vorrete. Io gli promessi che quivi io non la volevo fare, ma dove io mi fermassi a lavorare gl(i)ene farei senza mancho nessuno ». <sup>1</sup>

Ne risulta dunque che il modello di medaglia in stucco eseguito dal Cellini rappresentava il Bembo con barba corta alla veneziana; che la veste cardinalizia e il titolo CAR. dell'iscrizione del diritto non vi potevano essere, poichè il Bembo nel 1537 non era ancora cardinale; che il rovescio della medaglia doveva avere il cavallo pegaseo in mezzo ad una ghirlanda di mirto. Perciò resta escluso che la nostra medaglia sia quella di cui parla il Cellini ne' suoi scritti, non corrispondendovi affatto.

Non devesi inoltre dimenticare che tutte le medaglie identiche alla nostra, le quali esistono nelle pubbliche e private collezioni, non sono battute, ma bensì fuse e ritoccate quindi al bulino, mentre il Cellini nei suoi scritti lasciò detto di aver promesso al Bembo che gli avrebbe eseguito il conio della medaglia in acciaio.

Comunque, bisognerebbe ammettere che il modello in stucco o cera, eseguito dal Cellini nel 1537, fosse stato più tardi così profondamente modificato da non serbare più alcuna traccia delle primitive forme. Ma ciò può essere stato tecnicamente possibile? La cera o lo stucco non venivano induriti con altre sostanze per servire a tali lavori di plastica, così da non essere più suscettibili a modificazioni? Anzichè pensare ad una così radicale trasformazione del modello celliniano,

<sup>1</sup> Op. cit. pag. 267.

<sup>2</sup> *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura pubblicata da M. GIO. BOTTARI e continuata fino ai nostri giorni da STEFANO TICOZZI*. Milano, 1822, vol. V, pag. 200 e sgg. La medaglia qui ricordata è forse quella del Belli con l'allegoria del uome al rovescio.

<sup>1</sup> *Vita di Benvenuto Cellini*, cit. pag. 184.



sarebbe più opportuno ritenere che il Cellini ne avesse eseguito uno affatto nuovo e si fosse valso del primo soltanto per imitare l'effigie del cardinale. Anche il fatto che il cavallo pegaseo, rappresentato nel rovescio della medaglia, come dice il Friedlaender,<sup>1</sup> ha perfetta somiglianza col cavallo della medaglia di Francesco I, opera certa del Cellini, non è sufficiente per avvalorare le ragioni di quelli che sostengono essere la nostra medaglia opera celliniana. Esso difatti somiglia, come si sa, ai molti cavalli pegasei improntati su monete dell'antica Grecia e di Roma, e questi furono i veri modelli preferiti dagli artisti in pieno cinquecento.

Tenuto conto di tutte queste considerazioni, anche non volendo togliere fede alla promessa che il Cellini aveva fatto al Bembo, non sarà fuor di luogo pensare che, come avvenne di altre opere d'arte, pure la medaglia eseguita da lui sia andata perduta. Ma a quale ottimo artista si potrebbe in tal caso attribuire la nostra?

Per molti e fondati motivi io penso che la medaglia può essere attribuita ad un grande scultore, che fu anche letterato, a Danese Cattaneo, il quale non pochi ed apprezzati lavori lasciò nelle città del Veneto e specialmente a Padova. Di lui fornirono copiose notizie il Vasari, il Temanza, il Tiraboschi, il De Boni, il Campori ed il Mazzoni, per non ricordare quelli che lo menzionarono soltanto incidentalmente.<sup>2</sup>

Nacque in Colonnata, villaggio del Carrarese, nell'anno 1513. Fu scolaro del Sansovino, dal quale ebbe l'incarico della esecuzione di molti lavori di genere decorativo, ed anche di alcune opere d'arte scultoria pel palazzo della Zecca, per la libreria e per la loggetta del campanile di Venezia, che ora pur troppo, causa il memorabile crollo, più non esiste. Esegui pure in Venezia numerose statue e monumenti funerari per varie chiese ed un Apollo per il cortile della Zecca. Nel 1533 Danese si portò a Padova per adornare di stucchi, in collaborazione con altri scultori, la volta interna della cappella di sant'Antonio, esistente nella chiesa a detto Santo dedicata. Scolpì ancora nella stessa chiesa il busto del cardinale Bembo (fig. 2), e quello del generale Contarini, e con Tiziano Minio fece la forma ed il getto dei cancelli di bronzo, che dovevano chiudere le cinque arcate della cappella di

Sant'Antonio, ma che non furono mai posti in opera. Per la chiesa di San Giovanni di Verdara fuse in bronzo il busto di Lazaro Bonamico, che alla fine del secolo XVIII, soppressa la chiesa, passò al museo di Bassano,<sup>1</sup> che tutt'ora lo possiede, e secondo il Vasari eseguì anche il busto del



Fig. 2

giureconsulto Girolamo Gigante. In Verona eresse il monumento di Giano Fregoso per la chiesa di Sant'Anastasia, e per la piazza dei Signori la statua di Girolamo Fracastoro allogata dal Comune con atto del 21 novembre 1555. Altre opere eseguì egli più tardi a Venezia e a Padova, ed in questa città anzi incominciò il bassorilievo del giovane risuscitato per la cappella di Sant'Antonio, della cui esecuzione ricevette incarico il 27 dicembre del 1572. Morì d'anni 60 nel 1573, lasciando questa opera appena abbozzata, mentre il compimento spetta al suo migliore scolaro Girolamo Campagna da Verona, il quale, per affetto e gratitudine verso il maestro,

ne volle scolpire a rilievo bassissimo il ritratto, che vedesi sul pilastrino a destra del grande quadro scultorio e che qui piaceci riprodurre per renderne nota l'effigie (fig. 3).

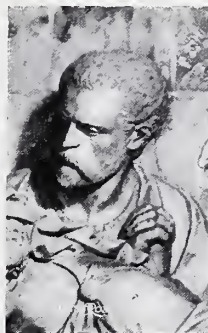


Fig. 3

Tralasciando di ricordare le molte altre opere che al suo scalpello si devono, non ometterò di accennare ch'egli fu letterato e poeta, e che a lui spetta il poema *Dell'amor di Marfisa*. Fu in istretta relazione d'amicizia con Bernardo e Torquato

Tasso, con Giorgio Vasari e col cardinale Bembo.

Ritornando all'argomento devo dire che ci mancano i documenti per provare in modo sicuro che al Cattaneo spetta la fusione della medaglia, tanto più che fino ad ora egli non ci fu noto quale medagliista. Però sapendosi che egli fu non solo scultore, ma fonditore abilissimo, poichè a lui dobbiamo il busto di Lazaro Buonamico, riuscita fusione in bronzo, nonchè i rosoni pure di bronzo che ornavano il sepolcro dello stesso Buonamico in San Giovanni di Verdara, e la forma

<sup>1</sup> FRIEDLAENDER, op. cit., pag. 6.

<sup>2</sup> VASARI GIORGIO, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, Firenze 1854, Le Monnier, vol. IX, pag. 16, vol. XI, pag. 124, vol. XIII, pag. 101 e sgg.; TEMANZA TOMMASO, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo XVI*, Venezia, 1778, pag. 269 e sgg.; TIRABOSCHI GIROLAMO, *Biblioteca modenese*, Modena, 1782, vol. II, pag. 1 e segg.; DE BONI F., *Biografia degli artisti*, Venezia, 1840; CAMPORI G., *Memorie biografiche degli scultori, architetti e pittori, ecc., nativi di Carrara e altri luoghi della provincia di Massa, ecc.*, Modena, 1873, pag. 56 e sgg.; MAZZONI G., *Un maestro di T. T.*, nel vol. *Tra libri e carte*, Roma, 1887, pag. 11 e segg.

<sup>1</sup> ROSSETTI GIO. BATT., *Il forastiere illuminato per le pitture, sculture ed architetture della città di Padova*, Padova, 1786, p. 176; cfr. anche: MOSCHINI GIANANTONIO, *Guida per la città di Padova*, Venezia, 1817, pag. 119; VALENTINELLI JOSEPH, *Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum*, Venezia, 1868, t. I, pag. 88; URBANI DE GHELTOF G. M., *La chiesa e convento di San Giovanni di Verdara in Padova*, in *Bullettino di arti e curiosità veneziane*, anno IV (1894) n. 1 a pag. 10 e segg.

ed il getto dei cancelli in bronzo per la cappella di Sant'Antonio; sapendosi come molti degli artisti del nostro Rinascimento siansi dedicati ad arti affini all'arte loro prediletta, riuscendo sommi pure in quelle; sapendosi pure ch'egli fu amico del Bembo, per il quale eseguì in Padova lo splendido busto esistente nella chiesa del Santo, mi pare sia opportuno di attribuire a lui anche la medaglia, che è fusa, e che rappresenta il Bembo in abito cardinalizio e pressochè nello stesso atteggiamento del busto scolpito in marmo. Vorrei anzi dire che la medaglia sia stata eseguita per commemorare l'erezione del monumento padovano al Bembo. Se qualche diversità riscontriamo fra la barba del cardinale quale è rappresentata nella medaglia e la barba quale vedesi nel busto, così da apparire nella medaglia lunga, fluente e adagiandosi sul torace del prelato, nel busto invece più mossa e ricciuta, non dobbiamo dimenticare che altro è l'arte dello scultore, altro è l'arte del medaglista, il quale deve adattarsi a modellare le immagini entro piccoli spazi, ottenendone egualmente i maggiori effetti.

In tutti e due i ritratti notiamo la medesima efficacissima espressione dello sguardo, la dolcezza e serenità dei lineamenti, e tutti e due mostrano il Bembo in abito cardinalizio.

Il Pegaseo rappresentato nel rovescio della medaglia, sta ad indicare il genio poetico del cardinale.

Dott. LUIGI RIZZOLI, *jun.*

#### **Alcune opere sconosciute di Bernardo Daddi.**

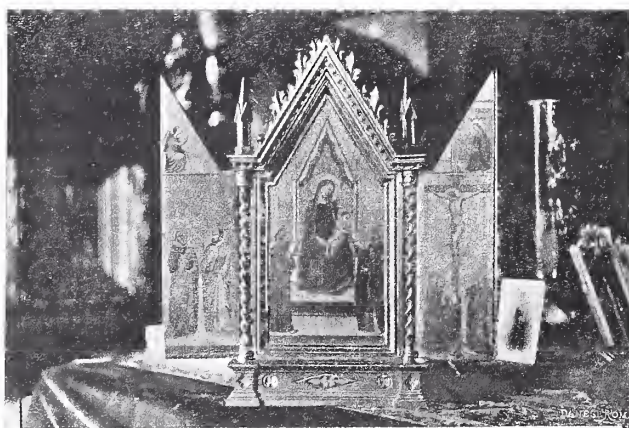
— Parecchi critici si sono in questi ultimi anni molto

Noi qui vogliamo presentare di lui solo un paio di opere rimaste finora sconosciute.

Una è un piccolo altare a sportelli del castello ducale di Meiningen.<sup>1</sup> Il quadro, benchè la cornice sia moderna, è ben conservato. La Madonna troneggia su alta sedia gotica, la cui spalliera è ricoperta da un panno di broccato molto caratteristico a Bernardo. Il fanciullo, quasi nudo, siede sul ginocchio sinistro della madre e tiene ambedue le mani al fiore che un vescovo gli porge. Di fronte a questo sta San Francesco, con le mani incrociate al petto, chino in devoto abbandono.

Gli sportelli non si fanno riscontro: libertà questa che difficilmente potremmo ritrovare in un altro pittore di questi tempi a Firenze all'infuori di Bernardo Daddi. Sullo sportello di destra è raffigurata la Crocifissione (altissima è la croce) con tre spettatori; su quello di sinistra vediamo Pietro e Paolo. Gli sportelli finiscono con l'Annunciazione. È probabile che questa piccola opera appartenga allo stesso poco progredito periodo di Bernardo, in cui eseguì la Madonna di San Giorgio a Ruballa, presso Firenze.

In stretto rapporto stilistico con questo altarino di Meiningen sta un altro trittico rimasto anch'esso fino ad oggi inedito. Appartiene al Louvre e rappresenta nel mezzo la Madonna in trono fra i santi Sebastiano, Paolo, Pietro e Giovanni Battista, dietro i quali santi si schierano tre serie di angeli. Sullo sportello destro è raffigurata la Crocifissione, con qualche personaggio di più che nel trittico di Meiningen, sul sinistro la nascita di Cristo, composta proprio allo stesso modo che nel noto trittico dell'Incoronazione di Berlino.



Bernardo Daddi; Trittico. Meiningen, Castello Daule.

occupati di Bernardo Daddi, e bene a ragione, poichè dopo Giotto difficilmente si trova in Firenze un maestro che percorra la sua strada con altrettanta indipendenza ed energia.

La sua educazione artistica ha subito chiaramente l'influenza di Siena e di Firenze. Egli, infatti, al sentimento plastico giottesco unisce il sentimento senese della bellezza e della composizione.

Il lavoro sembra essere un po' più maturo del quadretto di Meiningen.

Il secondo trittico di cui qui diamo la riproduzione

<sup>1</sup> Riproduciamo l'altarino di Meiningen nel miglior modo che la cattiva fotografia ci ha permesso. Essa potrà servire per il riscontro della linea generale; anche se per le singole figure ogni studio è reso impossibile.

(N. d. R.).



è nel magazzino degli Uffizi, ma fu già esposto all'Accademia col nome di Ugolino da Siena.

È opera di grandi dimensioni, e appartiene all'ultimo periodo di Bernardo. Nel mezzo, alla presenza di angeli musicanti, avviene l'Incoronazione di Maria; sugli sportelli sono 42 santi divisi in quattro serie, l'una dietro l'altra.

Un confronto con le tarde opere rimasteci di Bernardo, come, ad esempio, il gran trittico, firmato e

Uffizi, il lavoro non è tra i migliori di Bernardo, che qui ha forse anche avuto l'aiuto di scolari.

Ma nel disegno delle figure e nei tipi esso porta sempre l'impronta della sua arte.

Stoccolma, febbraio 1905.

OSVALD SIRÉN.<sup>3</sup>

**A proposito di due pitture di Timoteo Viti.** — Nel secondo fascicolo dell'*Arte* il sig. Emil Jacobsen,



Bernardo Daddi: Trittico. Firenze, Uffizi (Magazzino degli)

datato col 1348, presso Sir Hubert Parry ad Hignam Court, trittico pubblicato dal Fry nel *Burlington Magazine* (july 1903), non lascia alcun dubbio sul maestro. Quelle figure, piene e tozze, dal viso rotondo, dal naso diritto così caratteristico, sono proprie di Bernardo.

Benchè l'opera non possa essere collocata tra le migliori di questo maestro meriterebbe certo di essere nuovamente studiata.

Un *pendant* a questa Incoronazione, composto allo stesso modo e quasi con lo stesso numero di santi, divisi dalla rappresentazione centrale, appartiene alla Galleria Cook a Richmond. Il tono coloristico è chiarissimo: Cristo ha manto giallo su tunica azzurrognola; Maria ha il manto tutto bianco; il trono è ricoperto da stoffa carminia; gli angeli in ginocchio del primo piano sono azzurro-chiari, i due ai lati del trono verde-chiari.

Come il gran quadro d'altare del magazzino degli

discorrendo di Timoteo Viti, nel suo articolo sui seguaci del Francia e del Costa in Bologna, a pag. 83, scrive:

« Un capolavoro di Timoteo si trova nella sacrestia del Duomo di Urbino. È un'opera degli ultimi suoi tempi: Santa Maddalena davanti a Cristo risorto, in compagnia dei Santi Michele ed Antonio, abate di Cagli ».

Stando a ciò che scrive il sig. J., si dovrebbe intendere che il capolavoro di Timoteo nella sagrestia del Duomo di Urbino è un'opera degli ultimi anni dell'artista e che rappresenta la Maddalena davanti a Cristo risorto, ed altri Santi, fra cui Antonio, abate di Cagli.

Invece il capolavoro di Timoteo, ch'è veramente tale e che si trova appunto nella sagrestia del Duomo d'Urbino, rappresenta i Santi vescovi Martino e Tommaso, e i ritratti del vescovo Arrivabene mantovano,

e di Guidobaldo da Montefeltro, ambedue genuflessi a pie' de' gradini del seggio su cui siedono i due Santi.

A Cagli invece esiste un'altra tavola, nella chiesina di Sant'Angelo, con la Maddalena, il Cristo, l'Arcangelo Michele e Sant'Antonio abate: quella stessa descritta dall'J. Essa è firmata dall'autore ed è degli ultimi tempi suoi, poichè Timoteo la eseguì, molto probabilmente, verso il 1518 o '19; l'altra invece appartiene all'epoca sua migliore, essendo stata dipinta fra il 1504 e il 1505.

Infatti nel marzo dell'anno 1504 il vescovo di Urbino, mons. Arrivabene, aveva lasciato in favore di

una cappella da lui eretta in Duomo, dedicata a San Martino, la somma di 400 scudi d'oro. E furono la duchessa Elisabetta Gonzaga e il potestà Alessandro Ruggeri reggiano, che, quali esecutori testamentari del defunto prelato, commisero precisamente al Viti la superba tavola d'altare e al suo amico Girolamo Genga le pitture della volta e delle pareti, di detta cappella, oggi distrutte.

Da quanto ho detto appare opportuna la presente nota, diretta a cancellare l'errore in cui è caduto l'insigne critico svedese, sì altamente benemerito, d'altra parte, de' nostri studi.

E. CALZINI.



# CORRIERI

## NOTIZIE D'INGHILTERRA.

**Vendite della primavera.** — Fra le vendite d'opere d'arte italiana fatte in primavera da Christie, notiamo

Londra, per esempio, una graziosa Madonna col Bambino attribuita a Gaudenzio Ferrari, nella quale tuttavia ci fu sempre impossibile ravvisare il suo fare, ed un'altra ascritta a Giampietrino, ma da anni rico-



Fig. 1 — Giampietrino: Madonna col Bambino  
Londra, Proprietà Hallam Murray

quella della collezione del defunto Mr. Willett di Brighton, avvenuta il 10 aprile, e la vendita della raccolta Capel Cure di Badger Hall Shropshire.

Fra circa 90 pitture poco notevoli, la prima ne contava parecchie già note in diverse esposizioni di

nosciuta come copia variata dell'originale appartenente a Mr. Hallam Murray (vedi fig. 1).

Di maggior importanza sono i ventisei ritratti provenienti in origine da un palazzo Gonzaga a San Martino fra Brescia e Mantova, dove formavano il fregio

di una stanza. Altri ritratti della medesima serie, e per vero dire i migliori fra loro, si trovano nel Museo



Fig. 2 — Dal fregio del castello di San Martino  
Londra, Museo Vittoria ed Alberto

Vittoria ed Alberto al South Kensington, dei quali siamo lieti di poter porgere due illustrazioni, come saggio di quell'opera decorativa (vedi figg. 2 e 3). L'attribuzione a Bramantino non è del tutto convincente; più verosimile è l'opinione di diversi critici e fra loro del dott. Gronau, il quale assegna loro un'origine piuttosto veronese, opinione condivisa anche dal dott. Suida, il più recente biografo del Bramantino.

Più ricca ed importante era la collezione Capel Cure, raccolta verso la metà del secolo XIX e principalmente a Venezia da Mr. Edward Cheney, del quale divenne erede la famiglia Capel Cure. Fra i 321 oggetti conteneva porcellane, bronzi, marmi, maioliche, mobili, vari oggetti d'arte dei sec. XV, XVI e XVII, e 89 quadri, dei quali 68 di scuola italiana. La dispersione di quella raccolta rinomata, attesa con interesse, si effettuò dal 4 al 6 maggio, ma il risultato non può dirsi soddisfacente. Le attribuzioni del catalogo spesse volte non erano certo giustificabili; ma d'altra parte vi si trovavano alcuni dipinti che non incontrano più un favore corrispondente al loro valore reale. È d'uopo ammettere che le pitture di scuola inglese ora tengono il campo, e che le opere d'arte italiana, a meno che non siano di prima qualità, sono poco ricercate. In quella vendita del 6 maggio il prezzo più alto raggiunto a stento da un quadro italiano fu di 840 ghinee, incominciando con 5 ghinee, mentre un ritratto muliebre del Romney, incominciando subito da 1000 ghinee, giunse presto a 2800 e altre opere dello stesso pittore nella vendita che succedeva all'asta Capel Cure, salirono rispettivamente a 3400 e 4400 ghinee.

Fra le pitture di scuola italiana ci parvero di non lieve interesse due tavole del Pordenone tanto per la loro

indubbia autenticità, quanto per la rarità delle opere di questo autore fuori d'Italia, e se non sono da annoverarsi fra le sue migliori, portano però in ogni parte l'impronta vigorosa e caratteristica, sebbene grossolana talvolta, di quel maestro. Dall'essere le tavole in discorso state destinate alla decorazione di un soffitto, si spiega il pennelleggiare largo e il fare trascurato di certe particolarità. Esse vengono nominate da tutti gli storici veneziani dei secoli XVII e XVIII; Boschini, nelle *Ricche Miniere*, così ne parla:

«Scuola di San Francesco... ai Frari: il soffitto è tutto dipinto dal Pordenone con molto amore e diligenza ed è in nove comparti; nel mezzo San Francesco che riceve le stimmate, figura intera; intorno poi i quattro Evangelisti, San Bonaventura, San Luigi, San Bernardino e Sant'Antonio di Padova,<sup>1</sup> mezze figure; torno a replicare, opere singolari». Nell'edizione del 1733 per cura dello Zanetti, si parla dei nove pezzi del soffitto come «parte ottagonali e parte rotondi».

Ora i due santi della collezione Capel Cure ritratti in mezza figura su tavola di forma ottagonale (o piuttosto esagonale) sono precisamente gli avanzi di quell'«opera singolare». Il San Luigi di Tolosa nel tipo del viso col modellato morbido dell'incarnato, nella composizione, nel movimento e nel fare di ogni dettaglio, si avvicina strettamente al medesimo santo posto a sinistra di chi guarda nella gran tavola dell'altare di Casa Renier a Santa Maria dell'Orto (ora all'Acca-



Fig. 3 — Dal fregio del castello di San Martino  
Londra, Museo Vittoria ed Alberto

demia di Venezia)<sup>2</sup> (vedi fig. 4), opera caratteristica

<sup>1</sup> Il Ridolfi (I, 162) per isbaglio parla di quei santi francescani come «Dottori della Chiesa», errore rettificato da Boschini ed altri scrittori.

<sup>2</sup> Non ci fu possibile ottenere fotografie dei due santi del soffitto di San Francesco dei Frari: diamo dunque in riproduzione il dettaglio dal San Luigi nell'altare di Venezia, in grazia delle sue strette relazioni col San Luigi della collezione Capel Cure.



pel Pordenone; il confronto c' insegna che il soffitto di San Francesco dovette appartenere alla medesima epoca della sua carriera, quando, secondo il Ridolfi, Giovanni Antonio, stanco di girare il mondo, era tornato a Venezia, cioè dopo il 1535.

La seconda figura, San Bonaventura veduto di faccia nell'atto di predicare, è vigoroso assai nel disegno dipinto a pennello franco, e pieno di vitalità nell'espressione della testa.

Non sappiamo dove siano andate a finire le altre tavole del soffitto, ma forse esistono tuttora nascoste in qualche collezione privata, e può darsi che il loro comparire possa condurci in avvenire a rintracciare anche queste; al tempo dello Zanetti si trovavano

prescrittioni e obblighi che vien comesso nella nota di essi quadri che ora ricevo, corrispondenti a questa e ciò in esecuzione del Decreto dell' Eccell.<sup>o</sup> Consiglio dei X, 20 aprile 1773. Io Giuseppe Rocchi Vicario per il Signor Francesco Nardi Guardian Grande ».

Dopo quell'epoca, per quanto noi sappiamo, si è perduto ogni traccia dei nove pezzi del soffitto fino a che i due santi soprannominati comparvero nella collezione di Badger Hall, acquistati, secondo ogni probabilità, in Venezia verso la metà del secolo XIX e verosimilmente con la cooperazione di Mr. Rawdon Brown, amico intimo del possessore originario Mr. Edward Cheney. I signori Crowe e Cavalcaselle hanno



Fig. 4 — Giovanni Antonio Pordenone  
S. Luigi di Tolosa, Venezia, R. Galleria

sempre nella scuola di San Francesco benchè levate dal soffitto « perchè ne avean danno ».

La scuola di Divozione di San Francesco ai Frari, fondata nell'anno 1437, ora non esiste più. Era collocata a sinistra della scuola della Passione nella parrocchia di Santa Maria Gloriosa dei Frari, ed è da supporre che sia stata demolita alla fine del secolo XVIII, perchè non si trova nominata nella categoria delle Confraternite soppresse nel 1806.

Alla consegna dei quadri, prima della demolizione, si riferisce probabilmente la seguente breve memoria d'archivio:

« Nella scuola di San Francesco ai Frari il soffitto dipinto da Giov. Antonio Licinio, detto il Pordenone, con etc. (segue l'enumerazione dei nove pezzi).

« 27 dicembre 1778 - Venezia.

« Attesto io sottoscritto d'aver ricevuto in consegna li soprascritti quadri esistenti nella scuola, con quelle

nominato il soffitto di San Francesco ma riportandosi soltanto a ciò che fu detto da Ridolfi, Boschini e Zanetti, e, sebbene parlino di diversi quadri della collezione Cheney, pare che non vi abbiano avvertiti i due santi del Pordenone. Nelle sale di Christie, benchè dette tavole stessero esposte per quasi una settimana, è evidente che non vi fu riconosciuto il loro valore, dacchè furono acquistati per il meschino prezzo di lire sterline 30.

Più giustamente apprezzato fu un piccolo ritratto maschile del Basaiti, un busto di giovane vestito di nero e posto dietro ad un parapetto; porta in testa una berretta nera sulla zazzera di capelli biondi, nel fondo vi è una tenda verde, e, a sinistra di chi guarda, un paesaggio montuoso visto attraverso del parapetto. Il quadro ha patito danni non lievi; il parapetto che reca l'iscrizione « Marchus Baxaiti p. », pare di epoca posteriore, o almeno del tutto rifatto; ma il carattere della pittura è tale da non potersi dubitare che siamo davanti ad opera autentica e che l'iscrizione

ci conserva, benchè in una forma modernizzata, la firma autentica del Basaiti. L'incarnato, nella parte che potrebbe chiamare originale, cioè nella parte sinistra del viso, è di buona qualità e luminoso assai. Il ritratto è certamente un saggio importante dell'età relativamente giovanile del pittore e prezioso per la rarità delle sue opere di tal genere fra noi. Fu acquistato dalla casa P. e D. Colnaghi per la somma, già nota, di 840 ghinee.

Un ritratto di una signora vestita di velluto cremisino fu attribuito a Paris Bordone, mentre pareva piuttosto opera autentica, benchè di poca attrattiva, di Bernardino Licinio. Fra i ritratti ascritti a torto al Tintoretto ve n'era uno chiamato Bartolommeo Capello. Ma quell'uomo dai tratti grossi e pesanti non ha niente a che fare con Bartolommeo Capello, il di cui vero e fine ritratto si trova, segnato coll'anno 1546, nella collezione di Locko Park e la sua identità è provata dalla lettera che tiene in mano.<sup>1</sup> L'autore del catalogo di quella raccolta lo attribuisce a Polidoro Lanzani, pittore del quale anche la collezione Capel Cure possedeva un esemplare, cioè una Madonna col Bambino, seduta in un paesaggio con San Girolamo ed altri santi, che fu acquistata dalla casa P. e D. Colnaghi per 160 ghinee.

Fra altri saggi di scuola veneziana vi sono ancora da notare una figura allegorica, la Temperanza, di Andrea Schiavone; una veduta della Piazzetta, con moltissime figure di quel pittore abbastanza raro fra noi, che fu Luca Carlevaris; un piccolo esempio di Giov. Battista Tiepolo, spiritoso di disegno e di buona qualità, rappresentante il Ritrovamento di Mosè; tre vedute veneziane di Antonio Canale, provenienti dalle collezioni Ellenborough e Bohn; e un delizioso quadretto del Guardi, la Scuola di San Marco; finalmente due santi appartenenti alla scuola del sec. XIV. Secondo l'opinione di un conoscitore di detta scuola esse erano opere autentiche di Lorenzo Veneziano e avevano strette relazioni con altre sue tavole, per esempio nella Galleria di Stoccarda (Stuttgardt). La scuola veronese era rappresentata da un *Ecce Homo* di Paolo Farinato, copiato quasi testualmente da una composizione del Dürero — il frontispizio della serie della Passione piccola — coll'aggiunta di una figura di San Pietro e di un fondo architettonico. Non è da negare che era abbastanza debole nel disegno e stentato di esecuzione, ma meritava certamente più di quattro ghinee, per la quale meschina somma fu ritirato dalla vendita da uno della famiglia.

Fra gli oggetti vari, il più importante era senza dubbio una targa di legno coperto di cuoio, colla figura in rilievo dorato di Milone Crotoniate che rompe la quercia; sul fondo granito di color nero sono di-

pinte le armi gentilizie di una famiglia fiorentina coll'iscrizione: *Ob invalido sapientis est post victoriam quiescere nihil tam firmum cui non periculum*, opera preziosa di Antonio Pollaiuolo. Il disegno energico del corpo, la vitalità spiccata della testa rendono assai interessante quella figura, degna per ciò di essere collocata fra le opere più valenti di quel gran delineatore di movimenti e di caratteri. Fu acquistato dalla Casa Durlacher, dalla quale passò in Italia, al signor Brauer di Firenze; per una strana coincidenza, quell'opera d'arte si trova dunque di nuovo nella sua città natale, per così dire.

Nella già nominata raccolta di Locko Park, si trova pure uno scudo, o pavese, attribuito ad Antonio Pollaiuolo, benchè altri vogliano che sia di Andrea del Castagno. La bellissima figura (rappresentante un Davide), piena di brio e di spirito, in questo caso è dipinta e non di rilievo, e ha una grande importanza essendo, secondo l'autore del catalogo, l'unico esempio, pervenuto a noi, di decorazione pittorica fatta da un gran maestro fiorentino sopra uno scudo.

Tra i diversi bronzi italiani, i più interessanti erano forse due, che si avvicinano alla maniera di Andrea Riccio. Secondo il catalogo, essi, in origine, erano destinati a decorare il candelabro di bronzo a Sant'Antonio di Padova,<sup>1</sup> opinione non molto plausibile; rappresentano la Discesa al Limbo e la Risurrezione, e sono riprodotti in fototipia nel catalogo illustrato della raccolta Capel Cure.

Fra gli altri bronzi, che riempivano più di ottanta numeri, notiamo un gruppo di cera perduta rappresentante Plutone e Cerbero, attribuito altra volta a Benvenuto Cellini, e un battente attribuito ad Alessandro Vittoria, levato nel 1848 da una porta del palazzo Grimani a Venezia, col. C. C. (vedi il *Catalogo illustrato*); di un altro, proveniente dal palazzo Corner Mocenigo; ve n'è un duplicato al museo Vittoria e Alberto, dato in prestito dal possessore Mr. Fitzhenry, si avvicina, essa pure, alla maniera di Alessandro Vittoria, ed è di gran lunga superiore a quello della raccolta Capel Cure.

Altre opere attribuite ad Alessandro Vittoria furono: un San Sebastiano di terra cotta, il modello, secondo alcuni, della statua marmorea dell'altare della seconda cappella a sinistra in San Francesco della Vigna; il suo autoritratto, busto preparato, secondo il catalogo, per la sua tomba in San Zaccaria, ma più probabilmente copiato da questo; e due ritratti del cardinale Antonio Grimani, rispettivamente di terra cotta e di marmo, dei quali il secondo si crede provenga dalla chiesa, ora distrutta, di Sant'Antonio di Castello, a

<sup>1</sup> Vedi la riproduzione nel catalogo di quella raccolta scritto del dott. J. P. Richter.

<sup>1</sup> Anche le due magnifiche sfingi di bronzo nel museo V. e A. (*Collezione Salting*), erano, secondo la tradizione, destinate per la base dello stesso candelabro, ma in seguito, non si sa perchè, non vi furono applicate.





Fig. 5 e 6 — Michelozzo: Angeli. Londra, Museo Vittoria ed Alberto

Venezia. Un piccolo rilievo di marmo (Madonna col Bambino e angeli, fondo architettonico), attribuito, non si sa perchè, a Pierino da Vinci, non era altro che imitazione di una composizione donatellesca, della quale si conoscono due buonissimi esemplari lavorati di stucco colorito, l'originale essendo stato, secondo ogni probabilità, di bronzo. Il migliore fra questi è in possesso del dottor Werner Weisbach di Berlino, e l'altro si trova nel museo a S. Kensington. È d'uopo ammettere che fra gli oggetti nella collezione Capel Cure, si trovavano anche diverse falsificazioni.

Fra i mobili, il pezzo di maggior importanza era una sedia, o trono in legno di noce intagliato, proveniente, in origine, dal palazzo ducale, collo stemma del doge Lorenzo Priuli e la data 1559. All'epoca del doge Mocenigo (secolo XVIII) fu levato dal palazzo, adoperato in seguito come confessionale nella chiesa del Redentore a Venezia, e finalmente venduto dai Cappuccini a Mr. Cheney; nella vendita andò a mille ghinee, il prezzo maggiore che si fece nel primo giorno dell'asta.

Notiamo ancora, fra le opere d'arte italiana che comparvero recentemente a Londra, un prezioso libro con disegni ascritti a Lionardo da Vinci, proveniente dalla collezione Esdaile e venduto da Christie nel mese di aprile. I numerosi disegni erano tutti di Cesare da Sesto, e fra loro, a ciò che vien detto, vi si trovavano anche schizzi per diversi suoi quadri. È opera dunque di non lieve importanza per la storia dell'arte milanese, ed è quindi da sperare che i disegni vengano presto pubblicati in fototopia dal fortunato loro possessore.

Nella collezione Tweedmouth, venduta il 3 giugno, venne all'asta una tavola della tarda età di Marco Palmezzano, una Sacra Famiglia con San Giovannino, Santa Margherita e San Domenico; nel fondo una tenda rossa e un paesaggio visto attraverso il parapetto a sinistra di chi guarda; un cartellino appiccato al parapetto reca l'iscrizione: *Marchus Palmezzanus pictor foroliviensis faciebat MCCCCXXII*. È identica, ci pare, colla tavola altra volta posseduta dal signor Pellegrino Brunetti a Forlì.<sup>1</sup>

L'asta, che verrà probabilmente dichiarata la più importante di quest'anno, fu indubbiamente quella della collezione del defunto Mr. Louis Huth. Principiò il 17 maggio e durò cinque giorni. Fra moltissimi oggetti preziosi, conteneva una collezione di porcellana orientale di rara bellezza, che raggiunse i prezzi più notevoli. Per esempio, un vaso oviforme con coperchio, di ottima qualità, egregiamente dipinto a ramoscelli di pruno fioriti, giunse alla somma sorprendente di 5900 lire sterline, mentre era stato acquistato

dal possessore, Mr. Huth, per circa L. 25, e il prezzo originario era di pressochè 37!<sup>1</sup> Ma quella raccolta interessante non conteneva opere italiane d'importanza, e non è dunque opportuno occuparcene ulteriormente.

#### Acquisti recenti nel museo Vittoria ed Alberto.

— L'anno scorso furono acquistati per il museo due interessanti mezze figure d'angeli, in marmo. È vero che già da anni erano esposte al S. Kensington, perchè date, dal possessore Mr. Nugent Banks, in prestito al museo, ma ora sono entrate a far parte permanente della Collezione, acquistate dalla Direzione per 500 lire sterline.

Ci pare dunque non inopportuno di illustrarle ora (figg. 5 e 6) e di riassumere brevemente quel poco che si crede di conoscere intorno alla loro storia. Secondo il dottor Bode, sono da considerare come appartenenti al monumento sepolcrale dell'umanista e poeta Bartolommeo Aragazzi, nel duomo di Montepulciano, opera ascritta a Donatello, ma, dalla testimonianza dei documenti, eseguita da Michelozzo fra gli anni 1427 e 1436. In quegli angeli l'egregio critico trova, nell'espressione seria, nell'atteggiamento tranquillo e nel gusto classico del panneggiare, una spiccata influenza della scultura antica; carattere evidente anche in un altro rilievo della tomba: « Il congedo di una defunta dalla sua famiglia ». Il giudizio del dott. Bode è stato accolto come molto probabile dal dott. F. Wolf nella sua monografia di Michelozzo, e, convenuto che siano opere sue, si compiace di ravvisarvi in loro le prime, dal punto di vista cronologico, fra le parti che tuttora esistono del monumento; in quegli angeli Michelozzo si rivela, secondo il dott. Wolf, scolaro del Ghiberti, e l'autore accenna alla simiglianza che corre fra il movimento di quelle figure e di certi angeli del Ghiberti nel museo nazionale di Firenze (tomba di San Giacinto).

L'attribuzione a Michelozzo deriva unicamente, dobbiamo ricordarlo, dalle considerazioni estetiche e critiche, perchè non esiste prova alcuna che le sculture del S. Kensington provengano, in origine, da Montepulciano; se veramente appartenessero al monumento Aragazzi pare dall'aspetto di quegli angeli in adorazione, che fossero destinati ad essere appesi al muro; ma finora non è riuscito a nessuno di ricostruire la composizione di quella tomba, disfatta nel secolo XVIII (del quale il duomo conserva ancora la figura dell'Aragazzi e sei saggi di scultura sparsi nella chiesa), o di indovinare come fosse in origine il progetto della fabbrica architettonica.

<sup>1</sup> Non superava per nulla un altro simile per forma, disegno e colorito, esistente nella Collezione Salting al S. Kensington, a quale però manca pur troppo il coperchio.

<sup>1</sup> Vedi *Archivio dell'Arte*, fasc. VI, 1891, pag. 456 e 482.





Fig. 7 — Bambaia: Virtù. Londra, Museo Vittoria ed Alberto

Un acquisto dell'anno 1903, da parte della Direzione, è la graziosa statuetta marmorea di una Virtù (fig. 7), già appartenente a Sir J. C. Robinson. Nel museo viene considerata come un frammento della tomba di Gastone de Foix, ed è esposta nella vetrina che contiene altri dettagli di quel famoso monumento. Nella Biblioteca del museo si trova il disegno originale a penna e sepia per la tomba <sup>1</sup> (fig. 8), ma vi manca pur troppo la detta Virtù.

Diamo qui la riproduzione in fotoincisione di quella figura per facilitare il confronto fra essa ed altre opere del Bambaia.

C. J. Ff.

#### NOTIZIE DI FRANCIA.

Il grande avvenimento artistico di Parigi nel 1904 fu senza dubbio l'esposizione al Pavillon de Marsan dei Primitivi francesi di cui Enrico Bouchot ci ha riferito a suo tempo. Gli antichi pittori di Francia ignorati o disprezzati, rinnegati anche da molti, ottennero in questa occasione un'importante rivincita: causa una nuova reazione si è ora tentati di esagerare il loro valore e la loro importanza e di attribuir loro dei capolavori, di cui veramente bisogna lasciar l'onore ai loro contemporanei fiamminghi o tedeschi.

A parteggiar per loro è certo sufficiente di considerare soltanto le pitture d'origine incontestabilmente francese. Ciò che poteva aumentare l'ignoranza fino allora durata circa il valore dei nostri vecchi *fallimagini* era il piccolo posto ch'era loro consacrato nei musei francesi; anche nei più grandi, nello stesso Louvre, erano appena riuniti qualche vestigia importante e senza dubbio francese anteriore al secolo xvi. D'altra parte nei monumenti e nelle chiese più frequentate essi erano quasi ovunque spariti oppure erano attribuiti a stranieri, e occorreva esplorazioni nei villaggi lontani, oppure un imperturbato disprezzo per le attribuzioni meno discusse, per darsi conto di ciò che esisteva ancora nel paese della pittura primitiva nazionale.

Questa spiacevole condizione di cose è oggi finita. Si potrà grazie a qualche felice acquisto studiare al Louvre la pittura francese dei secoli xiv e xv; numerose opere ieri sconosciute oggi celebri e ovunque riprodotte sosterranno eloquentemente nel mondo la causa dei nostri antichi maestri. La critica ha oggi tutto raggiunto, e saprà in avvenire riconoscere tra innumerevoli pitture, con attribuzioni fantastiche, quelle eseguite anticamente sulle rive della Senna, della Loira o del Rodano. Il Louvre fu naturalmente l'oggetto,

l'indomani dell'esposizione dei Primitivi francesi, di numerose sollecitazioni. La sua scelta doveva dirigersi da prima verso le opere indiscutibilmente francesi e di maggiore importanza; nulla forse non appagava meglio questa doppia necessità se non la donatrice presentata da Santa Maria Maddalena esposta dal sig. Agnew, che aveva già figurato appartenente allora al sig. Desmoulin all'esposizione universale di Parigi, (padiglione Belga nel 1900) e all'esposizione di Bruges nel 1902 dove era stata sempre molto ammirata. Essa è una delle principali opere del gruppo di cui il trittico conservato alla cattedrale di Moulins è il tipo superiore. L'esposizione dell'anno scorso ha permesso di avvicinare tutte le pitture attribuite a questo maestro sconosciuto che si suppone sia Jean Perréal e di cui niuno può oggi contestare il valore. I caratteri particolari consistono in una colorazione armoniosa e speciale di toni rari come il rosa, l'arancio, il verde scuro; egli sa accordare il rosso e il bleu nelle tinte scure. Le carni dei suoi personaggi sono chiare pallide e finemente modellate specie le mani ch'egli rappresenta frequentemente aperte con le palme di faccia. Il nuovo quadro del Louvre presenta questi caratteri con grande nettezza; esso è inoltre d'una conservazione eccellente e occupa già un posto d'onore nella sala consacrata ai pittori primitivi francesi fra i due ritratti del 1488 del duca Luigi di Borbone e di Anna di Beaugen, (personaggi rappresentati anche nel trittico della cattedrale di Moulins) dello stesso autore.

Un piccolo ritratto elegante, delicato di Jolanda di Savoia attribuito allo stesso pittore è stato donato più recentemente dal forte pittore americano sig. Walter Gay; è un'opera di una grazia infinita che purtroppo ha un po' sofferto dal tempo.

Dopo la valle della Loira il centro artistico più fiorente della Francia era Avignone e i paesi bagnati dal Rodano inferiore. L'esposizione ha mostrato di questa scuola regionale qualche opera capitale; ma essa non ha potuto figurare nelle sue sale, causa il ritardo dell'arrivo a Parigi e il deplorabile stato di conservazione, una grande ancona conservata fino allora nella chiesa di Bourbon presso Avignone, che il Comitato dell'esposizione ha sui benefici dell'impresa offerto al Louvre. Noi ne diamo qui una riproduzione da una fotografia presa dopo il restauro molto prudente e necessario che dovette subire. Si noti l'originalità di questa rappresentazione della Trinità. In due miniature celebri di Jehan Fouquet conservate al castello di Chantilly e rappresentanti l'incoronazione della Vergine, la Trinità è rappresentata da tre uomini della stessa età e con la stessa veste. Qui al contrario il pittore ci mostra i tre personaggi della Trinità sotto il loro aspetto tradizionale. Il Cristo è ritto sulla tomba, il cui coperchio di semplice legno è posto da lato. Egli è nudo con drappo attorno i

<sup>1</sup> Acquistato anni fa all'asta della Collezione Woodburn, dove fu attribuito a Leonardo da Vinci.



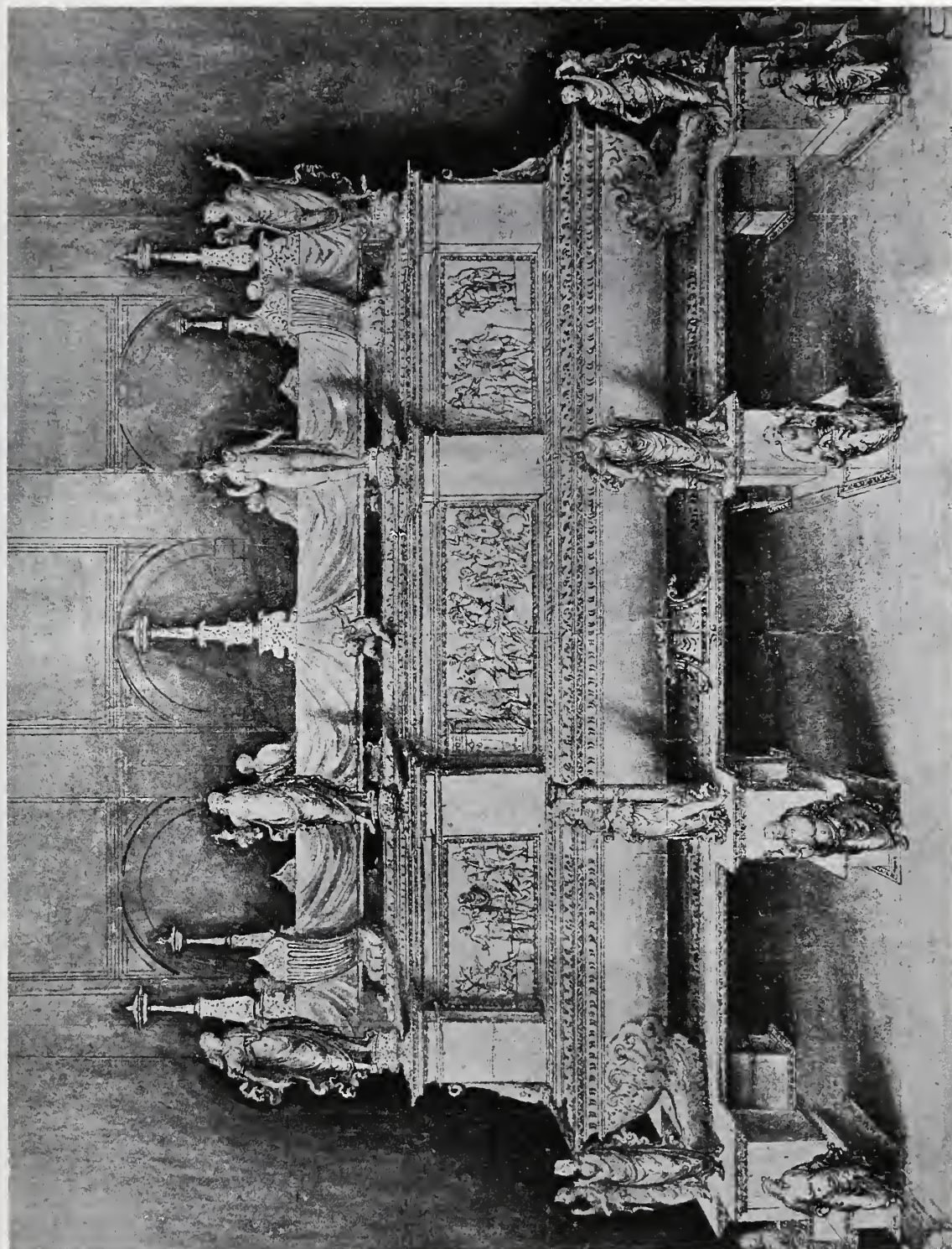


Fig. 8 — Bambaia: Disegno per una tomba, Londra, Museo Vittoria ed Alberto



finchi, con le mani giunte e con le stimmate; gli strumenti del suo supplizio sono appoggiati alla croce in modo naturale. La colomba dello Spirito Santo vola tra il Padre Eterno che appare a sinistra per una piccola finestra aperta nel muro di pietra e il Cristo. Noi ci troviamo in una cappella funeraria che una piccola lampada illumina. Il donatore dal tipo energico e rude s'inginocchia a sinistra con veste di canonico protetto da Sant'Agricola mitrato e vestito d'una magnifica damatica di velluto rosso con bordi d'oro. A sinistra a traverso la porta si vede una via animata di personaggi. Quest'opera è d'una esecuzione vigorosa e potente: essa è d'un realismo, d'un'audacia singolare per l'epoca. Forse un giorno si conoscerà il nome del donatore qui rappresentato, e quello dell'autore che è forse lo stesso che eseguì una delle pitture più ammirate dell'esposizione dei Primitivi francesi, di cui noi speriamo prossimamente poter annunciare anche l'ingresso al Louvre.

Se Parigi fu durante il xiv secolo il più fiorente centro d'arte in Francia, non conservò però il posto nel xv secolo causa la lontananza della Corte, l'invasione inglese e la mancanza di centro artistico e politico che ne seguì. Le pitture che vi furono eseguite più tardi presentano una singolare mescolanza dove le aspirazioni degli artisti francesi s'associano bizzarramente con caratteri tolti dalle scuole straniere. Il Louvre possedeva già una Discesa dalla Croce proveniente dall'abbazia di San Germain de Près, per cui essa era stata eseguita alla fine del secolo xv o al principio del xvi: manifestava chiaramente questo carattere cosmopolito. Oggi lo stesso museo può mostrare un'opera più importante ancora e anche interessante per la tendenza d'internazionalismo artistico: l'Ancona del Parlamento di Parigi dove ai lati di San Giovanni della Vergine e del Cristo in croce sono rappresentati i patroni di Parigi e della Francia, San Giovanni Battista e San Luigi a destra, San Dionigi e Carlo Magno a sinistra.

Nel fondo a sinistra è rappresentato Parigi di cui si distingue la Torre di Nesle, il Louvre, Montmartre. Sopra la croce, secondo un uso piuttosto frequente in Francia, è rappresentato il Padre Eterno in gloria e lo Spirito Santo. Quest'opera di grande importanza, per quanto celebre, era posta male nel palazzo di giustizia di Parigi male studiata; e si persisteva nonostante l'evidenza ad attribuirle a un pittore fiammingo. Il suo collocamento recente al Louvre ha sollevato reclami e polemiche; tuttavia gli amatori della buona e vecchia pittura dovranno applaudire a una risoluzione che loro permette di vedere sotto la sua luce migliore e di studiare un'opera francese fra le più importanti di questo tempo, di un artista sul quale finora non si possiede nessuna notizia precisa.

I caratteri comuni a queste pitture senza dubbio francesi hanno permesso di avvicinar loro per analogia

quelle di cui l'origine è meno conosciuta. E però si è posto non lontano alle opere sopra nominate uno sportello di trittico acquistato alla prima vendita Lelons e rappresentante da una parte una graziosa figura di donna in atto di leggere. La testa inclinata avanti porta un berretto ed è attornata da un velo; gli occhi sono abbassati sopra un libro d'ore che la giovane donna tiene fra le mani. Essa è vestita di rosso e ha un mantello scuro cangiante; un muro dietro a lei ricoperto d'un pergolato lascia scorgere in alto roccie e alberi. Una santa è dipinta nel verso a chiaroscuro.

Attribuita un tempo al misterioso Mostaert questa pittura sembra originaria della Valle del Rodano e può essere datata alla fine del secolo xv o al principio del xvi. Più tardi senza dubbio nel secondo quarto del secolo xvi, furono eseguiti due quadri originari del Giura pervenutici disgraziatamente mutilati: rappresentano la nascita di San Giovanni Battista e la Deposizione. Queste due scene, la prima soprattutto, presentano caratteri spiccati d'originalità nella composizione, di grazia nelle figure, di precisione nel disegno, d'armonia nel colore; ci dicono quale fosse la pittura tradizionale in Francia al momento in cui gli artisti italiani chiamati da Francesco I vennero a darle un carattere e orientamento differenti.

Da queste note si può avere un'idea dell'aumento notevole di questa parte delle gallerie di pittura del Louvre, che caratterizza più specialmente il movimento dei musei nell'anno 1904. E però noi non possiamo indicare l'acquisto al Louvre di nessuna pittura italiana. Tuttavia mentre la pittura francese primitiva vi poteva esser meglio conosciuta la scuola spagnuola s'arricchiva di un importantissimo pala del secolo xv. Vi si vede la Vergine che dà una dalmatica a Sant'Isidoro: l'opera presenta alcune analogie d'esecuzione con una pala firmata da Luigi Dalmau del 1445, che possiede il Museo di Barcellona.

A questo pittore dunque, che manifesta l'influenza dirette di Van Eyck, ma che possiede abilità secondaria, si fa l'onore di attribuire la pala del Louvre, che si dice provenga da una cattedrale della Spagna settentrionale. L'opera è importante per le sue dimensioni; la sua colorazione viva e armoniosa, il suo disegno preciso e infine il gran numero di figure, sante, santi e angeli che accompagnano i personaggi principali.

Era anche necessario che presso i primitivi francesi si potesse vedere e studiare una pittura spagnuola contemporanea e caratteristica. Le due scuole hanno difatti ambedue subito l'influsso italiano e fiammingo che si mischiava con tendenze locali, le quali lo trasformavano alquanto. Così si può talvolta essere tratti a confondere i primitivi francesi e spagnuoli; ed è bene che si possa con un facile confronto stabilire chiaramente ciò che distingue e ravvicina le due scuole in questo tempo.



La scuola olandese si è accresciuta, oltre due piccoli quadri curiosi del secolo XVI regalati dal sig. Graudidier, di due opere molto importanti. Il sig. Kaempfen che ha lasciato la direzione dei musei nazionali in cui gli succedeva il sig. Homolle regalava in ricordo un quadro di Rembrandt. Un vecchio che legge è rappresentato in un rustico interno; l'opera porta a sinistra il monogramma del maestro e la data 1631; essa è dunque di due anni anteriore ai più antichi quadri di Rembrandt che già il Louvre possedeva (i filosofi e il ritratto di Rembrandt a testa scoperta).

ignuda di Etty regalata in ricordo di suo marito dalla signora Fantin Latour. La scultura romanica è, grazie la generosità della società degli amici del Louvre, ivi rappresentata da due bellissime colonne scolpite con capitelli istoriati purtroppo molto rovinati ma caratteristici e rari. Due busti decorativi provenienti dal castello di Montal sono venuti ad accompagnare quello che già il Museo possedeva, e mostrare ciò che nel 1527 era la decorazione architettonica degli edifici civili, quando giunsero gli artisti italiani. Senza fermarci ad altre statue dei secoli XIV e XV di Madonne e di Santi, noi ci



Scuola avignonese, secolo XV. Parigi, Louvre

Così si potrà meglio conoscere al Louvre dove già figurava con tanti celebri capolavori e dove invece non si poteva conoscere il suo contemporaneo che fu anche un po' suo rivale Thomas De Reyser. Rodolfo Kann ha riempito questa lacuna togliendo dalla sua meravigliosa galleria e dando al Louvre un piccolo ritratto d'uomo in piedi di questo delicato ritrattista. L'opera è della migliore qualità del pittore e ci dà occasione di rimpiangere che il Kann non abbia potuto realizzare la sua volontà, frequentemente espressa, di lasciare tutta la sua collezione allo Stato quando la morte lo sorprese.

Prima di indicare qualche scultura recentemente acquistata al Louvre accenniamo a una bella figura

soffermeremo sopra una bella figura in legno preziosa e caratteristica di scuola pisana rappresentante San Giovanni. Essa non può a meno di eccitare l'ammirazione di tutti coloro che s'interessano di questa scuola tanto importante nella scultura italiana, e noi non possiamo dubitare che non divenga presto celebre. Non dimentichiamo di indicare che dopo l'esposizione dei primitivi francesi sono entrati al Louvre le due meravigliose statue del secolo XIV, Carlo V e sua moglie, provenienti dall'abbazia dei *Célestins* e conservati finora nella basilica di Saint Denis. Esse hanno ripreso oggi al Louvre il posto d'onore che loro è dovuto.

Nelle sezioni delle arti minori occorre indicare qualche felice acquisto di ceramica del secolo XV che arricchì

scono e completano questa tanto interessante sezione dell'arte italiana; e così pure qualche bel bronzo del secolo xvi

JEAN GUIFFREY.

#### NOTIZIE DELLA LIGURIA.

**Il chiostro di Sant'Andrea.** — Il chiostriuo di Sant'Andrea era stato ora isolato, nella demolizione delle carceri e del colle, e liberato da tutte le costruzioni che gli si eran venute affollando ed accumulando dintorno; e le colonnine erano state di nuovo bacciate dal sole primaverile che mai non doveva averle raggiunte nella loro sede tenebrosa e dolorosa. Ma, ormai, anche il chiostro è scomparso; tutti i suoi marmi stanno rinchiusi nella chiesa di Sant'Agostino, in attesa che si decida in qual luogo essi debbano venir ricomposti.

Le proposte ventilate intorno a questa ricomposizione si possono ridurre a tre principali: ricostruire il chiostro nei giardini del Municipio, ricostruirlo all'Acquasola, annetterlo all'antica chiesa di Santo Stefano. Ora, noi non nascondiamo che quest'ultima è proprio la proposta che di gran lunga ci soddisfa di più; quella su cui vorremmo che l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, e l'Ufficio municipale dei lavori pubblici (i due enti cui spetta ormai l'ultima parola) riuscissero a concordarsi. E le ragioni da cui moviamo sono di un triplice ordine: cronologiche, stilistiche, estetiche.

Giacchè il chiostro è rimasto ormai solo, nel mondo, dopo la distruzione della sua chiesa e del suo monastero, appare assai ragionevole ch'esso debba appoggiarsi ad una costruzione nata proprio nello stesso tempo in cui esso nasceva. E la chiesa di Santo Stefano si trova appunto in queste condizioni, giacchè la sua fondazione va assegnata, tanto come la costruzione del chiostro, agli anni intorno al 1000.

Intendiamoci: il chiostro fu allora (se pure in positura diversa da quella ch'esso aveva ultimamente) proprio completamente costruito, cominciato e finito.<sup>1</sup> Invece la vecchia abbazia di Santo Stefano trova allora, diciamo così, soltanto la sua fondazione *storica*, giacchè più tardi essa fu radicalmente trasformata, sì che della costruzione primitiva non rimangono che alcuni muri e la fronte. Ma ad ogni modo, questa costruzione iniziale data proprio dalla fine del x secolo, e precisamente dall'anno 972, in cui, sotto il vescovo di Teodolfo, si fondò il santuario di San Michele che fu il primo germe della chiesa attuale.

Più tardi, ripeto, la chiesa fu trasformata ed ampliata. Nell'anno 1497 Lorenzo Fieschi (alla cui famiglia

l'abbazia di San Michele era stata data in commenda da Papa Bonifazio IX) condusse la nuova costruzione: l'antico santuario fu ridotto ad essere come una piccola navata laterale della nuova chiesa, che allora fu dedicata a Santo Stefano. E questa chiesa quattrocentesca non sarebbe più legata al chiostro di Sant'Andrea da strettissime relazioni cronologiche, ma è però unita ad esso da perfettissime affinità stilistiche; giacchè tanto l'una che l'altro sono due campioni bellissimi, e squisitamente caratteristici, di arte romanica.

Nel riguardo del chiostro, quest'arte è visibile nella stranissima composizione dei capitelli, alcuni dei quali sono corintii all'uso medievale, mentre negli altri si veggono le rappresentazioni più disparate; fatti biblici si alternano con episodi di leggende, e talvolta il simbolo mistico cede forse il luogo a qualche figurazione di un realismo semplicemente decorativo. *Daniele nella fossa dei leoni* si trova presso alla *Fuga in Egitto* (che è bella singolarmente), e non è lontano da un gruppo di santi e di angeli benedicienti. Insieme, si vede una mula carica di due barili, si vedono due buoi al giogo, alcuni centauri barbuti, due cavalieri sullo stesso cavallo, un cane che assalta un cervo; e poi, per quanto a me sembra, una caccia completa (argomento caratteristicamente romanico): il cacciatore a cavallo, e due cani che inseguono il cervo. Naturalmente, alle concezioni semplici fa riscontro una esecuzione assai rozza: le proporzioni, la prospettiva, non esistono; tutti i corpi umani sono di statura bassissima, schiacciati; i volti pure sono molto appiattiti, benchè le teste sieno spesso rotonde e piene. Naturalmente, i lineamenti sono quasi sempre gli stessi, e sembrano portati con uno stampo da un viso ad un altro. I capelli sono lavorati a solchi dritti (e identicamente è lavorato il vello di un caprone); gli occhi sono grandissimi, con il globo esagerato, e la pupilla, non sempre, accennata da un taglio trasversale. Il naso è dritto, con il dorso affilato, in direzione verticale. La bocca è larga, e rappresentata quasi esclusivamente dal labbro inferiore. Anche per gli animali si ripete questo schematismo di lineamenti: i musì dei buoi, dei cavalli, di un caprone, dei cervi, sono tutti eguali.

Il collarino della colonna è, quando attaccato al fusto, quando al capitello, probabilmente a seconda della comodità decorativa. Le basi sono attiche, col toro superiore molto piccolo in confronto dell'inferiore; e sono, generalmente, unghiate sugli spigoli dello zoccolo, con isperoni o con fiori, o con teste di uccello, o con motivi ornamentali. Specialmente sono tali negli angoli, dove sono anche frammezzate da pigne, o da piccoli animali addormentati.

Ma se il chiostro, presentando questi caratteri, non fa che rispecchiare fedelmente l'arte del suo tempo, e rispecchiarla con tutte le sue ignoranze e le sue ingenuità, la chiesa è invece il frutto di un tempo assai più inoltrato, e rappresenta quindi un'arte pur più evo-

<sup>1</sup> Qualche colonna, con il relativo capitello, di lavorazione molto posteriore, dovette esser messa in sostituzione di qualcuna smarrita o trafugata durante la traslocazione del chiostro.



luta, più studiata, regolare; direi, più composta. Ma, non per questo, meno romanica. Anzi, essa si va manifestando ogni giorno più per tale, sotto i rivestimenti settecenteschi che si vanno togliendo nell'interno. Ri-compariscono allora le nude pareti di pietra indigena, in bei conci regolari ben squadrate e ben connessi; i capitelli in parte cubici, con smussatura a superfici sferiche, ma più spesso corintii, nella consueta *riduzione* medievale. Così pure variamente e arbitrariamente son mutate le proporzioni fra le membrature della base attica.

Ma, del resto, anche esternamente, i caratteri architettonici e costruttivi non sono equivoci. La facciata è a fasce alternate di marmo bianco e di pietra nera; il resto dei muri invece è di pietra ordinaria delle nostre cave. La porta principale si apre con strombatura, ed è sostenuta da sottili colonne alternate con pilastri quadrati, anzi, semplicemente addossate agli angoli rientranti formati da questi. E tal disposizione è abituale nelle chiese romaniche, anche in quelle di Genova, tra cui nel Duomo, dove è fonte di una grande ricchezza. Del resto, la definizione dello stile è già chiusa nella semplicità e nella natura dei motivi decorativi, che son quasi esclusivamente limitati ai soliti archetti romanici. Sotto quelli che incoronano la facciata sono stati restituiti, in questi ultimi tempi, i tondi smaltati a vari colori di cui eran rimaste soltanto le impronte. Sotto il cornicione dei muri laterali corre invece una decorazione a mensole, analoga (per citare un solo esempio) a quella dell'abside della chiesa di San Lorenzo, a Montiglio (Casale Monferrato). Qui a Santo Stefano, intorno all'abside, che è sostenuto da un contrafforte, gli archetti si addentrano nel muro e diventano nicchie, sotto le quali girano gli archi sostenuti da lesene a sezione semi-circolare, che scompaiono in sette parti tutto il giro dell'abside, e racchiudono i tre finestrui alti e stretti, terminati superiormente da semicerchi concentrici.

Nel corpo della chiesa il materiale laterizio è escluso; però esso compone quasi da solo la torre campanaria che s'innalza a fianco dell'abside, massiccia e quadrata, ed in tutto analoga alla *Torre del popolo* (unita al Palazzo Ducale) fabbricata nel 1200. Due ordini di finestre si aprono in essa; le inferiori quadrifore, le superiori a quattro e cinque vani, sostenute tutte da sottili colonnine marmoree con capitelli cubici a scantonatura sferica. E intorno alla fronte della torre gli archetti girano girano più volte, elegantemente.

Io insisto in questa analisi, in questa enumerazione di particolari, perchè parrà forse strano che sul finire del 1400 l'arte romanica durasse ancora in Genova. Certo, non si dovrebbe poter dare come causa al fenomeno il ritardo nel sopraggiungere dello spirito dell'arte del Rinascimento, poichè questo spirito nuovo già aleggiava sugli artefici dei portali ricchissimi e delle logge ben adorne. Più probabilmente converrà

pensare (o ch'io mi sbaglio) ad un desiderio, ad una intenzione volontaria di conservare i caratteri tradizionali, ormai quasi rituali, delle antiche chiese così venerate: di San Lorenzo, per esempio, di San Donato, di Sant'Agostino.

Certo è che, a chi guardi questa chiesa, tanto più mentre oggi essa viene ripristinata con tanta prudenza e con tanto amore, essa apparirà come schiettamente romanica, e degnissima quindi di proteggere la pace del chiostro di Sant'Andrea. Le forme della chiesa conservano gli elementi più strettamente ornamentali ed architettonici, i marmi del chiostro quelli più essenzialmente figurativi; l'una e l'altro si completeranno in una ideale unità. E l'unità stilistica si farà così, di scientifica, estetica. Le anime innamorate della Bellezza, e studiosi dell'evoluzione delle sue forme immortali, passando dalla chiesa nel chiostro, sentiranno di non uscire, in realtà, dalla chiesa. I poveri monaci del Monastero di San Colombano di Bobbio, che furono chiamati da Teodolfo a governare la primitiva chiesuola di San Michele, se avranno desiderato un chiostro per dire in pace le orazioni, non lo avran vagheggiato dissimile da questo, che gli artefici operosi creavano, proprio allora, per le canonichesche di Sant'Andrea.

MARIO LABÒ.

#### NOTIZIE DEGLI ABRUZZI.

**La mostra d'arte antica abruzzese.** — L'inaugurazione della mostra fu solenne per la presenza dei Sovrani, il gran numero degli intervenuti e il discorso di Cesare De Laurentiis, l'indefesso presidente della Commissione per la mostra abruzzese, la quale si per il culto gentile degli ordinatori all'arte del loro paese, si per il garbo con cui ne presentarono i cimeli al pubblico, hanno ben meritato l'approvazione di tutti.

La raccolta delle maioliche di Castelli è di tanta dovizia, che con essa ben si potrebbe tracciare più completa la storia dell'arte ceramica da Carlantonio Grue in poi. Le collezioni del barone Aliprandi di Penne, del barone di Riseis, di Giovanni Tesorone, della provincia di Teramo, del Fasoli di Napoli, del museo di San Martino in questa città, importanti di per sè, formano riunite un museo ideale. Vi sono rappresentati tutti gl'industri maiolicari di Castelli, dalla famiglia dei Grue, ai Gentili, ai Fuina e ai Cappelletti; ma tra i tanti saggi d'un'arte, che in quella forma si trovò a contrasto con le prime produzioni della porcellana, vanno segnalati sopra tutti i bellissimi tondi del museo di San Martino, adorni di figure dalle carni d'avorio, e dai manti azzurrini, con sobrie lumenature d'oro.

Le maioliche di Castelli non avevano ancora così la loro decorazione speciale, veramente abruzzese, tratta dal paesaggio, e ricordavano in qualche modo

le ultime produzioni cinquecentesche di Pesaro e di Urbino; ma la tecnica aveva già raggiunto effetti sicuri, eleganti, nobilissimi. Prima della fioritura dell'arte ceramica coi Grue, l'Abruzzo presenta pochi segni di quest'arte, e quei pochi esposti, se sono veramente paesani, attestano in ogni modo della diffusione della ceramica faentina in tutta l'Italia. Ne sono esempio le formelle di un soffitto, figurate come tante altre uscite dalle botteghe di Faenza, e colorate da intenso azzurro nei fondi.

Notevoli sono i pochi tappeti esposti di Pesco Costanzo, aventi rapporti nella composizione con gli umbri tessuti bianco-turchini di tovaglie, poichè in quelli e in questi sono del pari immagini romaniche, rimaste nel fondo dell'arte moderna, reminiscenze o strascichi di vecchie forme. Tali devonsi considerare le rappresentazioni più comuni del centauro col falco in pugno; la fonte della vita alla quale si dissetano gli animali; l'unicorno, l'agnello apocalittico, il drago, l'idra dalle sette corna, ecc.: sono tutte forme, che specialmente erano diffuse nel secolo XII, parte ricavate dai bestiari, parte da decorazioni orientali; e che l'arte tessile mantenne come per forza d'inerzia. Non è fatto nuovo nell'industria artistica il trovare artigiani fedeli a logori modelli, e a tipi originari, solo intenti a riprodurli e a propagarli con diligenza, seguendo religiosamente canoni antichi. Quando l'organizzazione della società è imperfetta e la libertà inceppata, sparisce l'individuo, e non restano di lui che le braccia: il figlio eredita dal padre non un'arte da perfezionare, ma uno strumento e una falsariga: si lavora di padre in figlio, come il baco fila il bozzolo e come la talpa scava la tana.

Anche ne' merletti si può trovare l'applicazione di questa legge, per esempio nella tovaglia esposta da Francesco Paolo Michetti dove il vaso di garofani fioriti sta sotto un arco retto da colonne torte nel mezzo ad S, in una forma che si trova prima che la pianta del garofano avesse diffusione da noi. E quel motivo del vaso di garofani sotto un'arcata si rivede in un ricamo dell'esposizione stessa, dove le Aracni antiche e nuove di Gesso Balena e di Aquila presentano tanti mirabili saggi dell'arte loro.

Leoreficerie della mostra, classificate con rigore dal Piccirilli, tanto modesto quanto coscienzioso, sono in gran parte note, ma si rivelano sotto un aspetto quasi nuovo ora che stanno l'una presso all'altra, in bell'ordine, e si possono confrontare fra loro. Così le croci di Nicola di Guardiagrele non ci appaiono tutte d'eguale importanza, anzi si mostrano lavori assai trascurati talvolta nelle figure sbalzate e nelle borchie a traforo, che si ricavano da vecchie stampe; accurati invece negli smalti, nei nielli e nelle filigrane. Accade spesso di notare nelle cose degli orafi abruzzesi il contrasto tra l'opera di sbalzo e l'altra di smalto traslucido, gareggiante in finezza con quella dei maestri senesi.

Dove Nicola di Guardiagrele si manifesta in tutta la sua perizia, si è ne' due ostensori esposti, in uno specialmente che sarebbe un modello di tutta perfezione se non fosse alquanto grosso il nodo del sostegno. In generale Nicola di Guardiagrele è stato messo troppo alto nella scala del valore artistico. Seguace del Ghiberti, non ne ebbe la potenza, perchè meno fondato nell'arte, come si dimostra anche in una Madonna dipinta e da lui firmata che è nella mostra, con certi angioi a graffito che sembrano fatti su vetro.

Alcune opere dioreficeria esposte non appartengono all'arte abruzzese: tale l'angioi elegante, veramente francese, nel mezzo d'un ostensorio, e che contrasta con la figura grossamente drappeggiata nell'alto di esso. Tale il pastorale con la voluta retta da un angioi, e col Redentore e la Vergine entro la voluta medesima; tale la croce con filigrane e gemme e perle, che sta tra le opere d'oreficeria della scuola sulmonese, la quale vanta a ragione il *Crocefisso* di Nicola Piczulo e Piccioli, come il calice di Ciccarello di Francesco, con targhette a cuori ne' lobi. Tra le produzioni di scuola aquilana una è degna della maggiore considerazione, non posteriore al '500 come si è creduto; ed è la croce con figure nei lobi sbalzate da un potente michelangiolesco.

Una collezione importantissima, della quale è dato solo qualche saggio alla mostra, è quella del Conte Pace conservata nel museo artistico-industriale in Roma. È la più completa che esista di serrature e di chiavi medioevali e moderne; ma il saggio esposto serve solo a ricordare a Chieti la diligenza e la costanza d'un ricercatore abruzzese. E serve a ricordare a Roma che l'opera del generoso donatore non deve tenersi più oltre nel modo indegno in cui è tenuta.

Gli intagli in legno esposti accennano a un'antica fioritura dell'arte dell'intaglio nell'Abruzzo. Vi sono cassoni istoriati di una forma tutta speciale, e statue romaniche, gotiche e della Rinascenza importantissime. Tra le romaniche va annoverata la Madonna col Bambino proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Demetrio di Vestini; tra le gotiche una Santa coronata coperta di lino con imprimitura di stucco, colorata e dorata nella chioma. È molto guasta così che non riesce sicuro di riconoscere in essa Santa Caterina, anche per essere venuti meno i suoi simboli, forse una spada e una palma; ma richiama all'arte di Tino di Camaino che tenne il campo della scultura a Napoli, al tempo di re Roberto. Quella graziosa statuetta ha l'eleganza senese delle figure delle *Virtù*, che si vedono nei monumenti angioini di Tino. Tra le statue in legno che attestano dell'arte rinnovata nel Quattrocento sono un San Sebastiano, proveniente da Aquila, con la data del 1478; e una Madonna con le mani giunte, proveniente dalla chiesa di Chieti denominata *Mater Domini*, ma senza il Divin Bambino



che le stava seduto nel grembo. Dicesi che esso si trovi presso un privato possessore di Chieti, il quale lo dovrà restituire all'opera d'arte da cui fu barbaramente strappato. Riparare a tanta iattura è dovere di buon abruzzese e di uomo civile.

La pittura non è quasi rappresentata alla mostra, e la miniatura lo è solo con tre codici, appartenenti all'Abruzzo, ma non di maestri di questa regione. Due sono della Scuola dell'Attavante, principe de' miniatori fiorentini: un messale, che fu eseguito per Guido Arcimboldi, arcivescovo di Milano; e un altro minore libro liturgico, proveniente da San Giovanni da Capestrano, opera di un seguace dell'Attavante, ligio nel disegno a Filippino Lippi. Il terzo codice è più antico, probabilmente di miniatore napoletano del 1360 circa.

L'Abruzzo poteva esporre molto di più, ma sono tali e tante le difficoltà che si frappongono a un'esposizione sistematica dell'antico, da dovere rallegrarci di quanto fu raccolto con isforzi certo grandi e con intenti nobilissimi da Cesare de Laurentiis e da' suoi cooperatori Tesorone, Piccirilli, Cappelletti, Cascella.

Ai degni figli dell'Abruzzo il plauso de *L'Arte*!

ADOLFO VENTURI.

#### NOTIZIE DI SICILIA.

**La Chiesa di Santa Maria dell'Itria o della Pinta.** — In Palermo la principale strada è quella di Cassaro,<sup>1</sup> diritta per intiero, che unisce due parti opposte della città e termina con la *porta Nova* (vedi fig. 1). Chiamata Cassaro dalla voce araba Alccassar o Cas-siron, secondo il Muratori; ma Alccassar è equivalente di castello o luogo fortificato, qual'è infatti il R. Palazzo, e, per essere detta strada sotto di esso, venne chiamata Alccassar, e di poi corrottamente appellata *Cassaro*. Nei diplomi dei re Normanni e negli strumenti degli antichi pubblici notai si chiamava via *Marmorea*, perchè lastricata tutta quanta di marmi. Venne poscia chiamata *via Toledo* dal vicerè di questo nome che nel 1564 ne ordinò l'allargamento ed il prolungamento da Sant'Antonio ove terminava sino alla chiesa di Porto Salvo (vedi pianta); e dal medesimo fu ultimato l'ultimo tratto della via del Cassaro che conduceva diritto a porta Nova, e, per causa del quale, fu in parte demolita la Chiesa detta *della Pinta* che forma oggetto del presente studio.

E proprio sotto le mura del R. Palazzo, scrive il Di Giovanni,<sup>2</sup> sulla sinistra riva del fiume Hemonia, fin dal 1132 era la chiesa di Sant'Andrea che portava il nome *de viridario*, sita precisamente di fronte al giardino ove sorse di poi la chiesa di *Santa Maria*

dell'Itria,<sup>1</sup> confondendosi con l'altro della grotta e chiesetta di Sant'Ermite o di Mercurio tuttora esistente; e nelle cui adiacenze fu edificata nel 1620 la nuova chiesa dell'Itria, dopo che fu distrutta l'antica, e dopo che, tempo prima, era stata anche distrutta la già citata chiesa di Sant'Andrea per dar luogo ai baluardi del R. Palazzo<sup>2</sup>.

L'antica chiesa di Santa Maria dell'Itria era sita dunque nel piano del R. Palazzo, demolita in parte

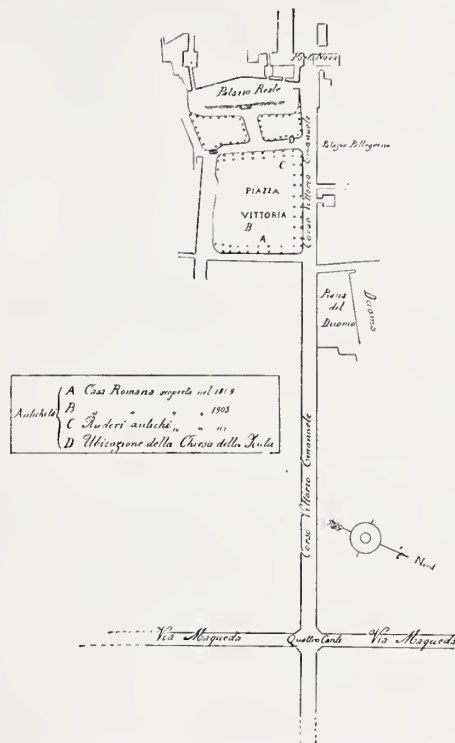


Fig. 1 — Ubicazione di Santa Maria della Pinta. Palermo.

nel 1648-1649 per dar luogo all'ultimo tratto della via del Cassaro che conduceva diritto a porta Nova. Il Fazello notò infatti che ai suoi tempi, quella « *aedes vetustissima* » (chiesa di Sant'Andrea), unita alla chiesa di Santa Maria dell'Itria, si vedeva rovinata (nunc ruinis affecta); cosicchè la chiesetta di Sant'Andrea col suo *viridarium* scompariva fra il 1520, tempo in cui scriveva il Fazello, e il 1620, allorquando cioè per potersi aprire la porta di *Castro*, si dovette altresì abbattere parte dell'antica chiesa dell'Itria.<sup>3</sup>

Su questa vetustissima e venerabile chiesa ecco

<sup>1</sup> Chiamata poscia *della Pinta*. Il Pirri scrive: « Erat aedes Sant'Andrea sacra ad Regium Palatium in quodam viridarium juxta Santa Maria de Itria ».

<sup>2</sup> Il Pirri: « solo adeguata est, ad amplificandum dictum Palatium ».

<sup>3</sup> Il Senato Palermitano per atto 4 giugno 1620 « si obbligò a rifabbricar la chiesa nel giardino di essa e darle tanto terreno del giardino di San Mercurio quanto se ne pigliava per la strada ».

<sup>1</sup> Oggi Corso Vittorio Emanuele.

<sup>2</sup> *Topografia antica di Palermo dal secolo X a LVV*, volume I, pag. 27.

quanto scrive l'Inveges<sup>1</sup>: «Io per me credo, che Belisario per la riconquista, sì della Sicilia, come della fortissima Città Vecchia di Palermo auesse ricorso all'aggiuto della Vergine N. S. poichè in un ms. il cui titolo si è: *Forma dell'Atto rappresentato nella venerabile Chiesa di Santa Maria agnominata la Pinta l'an. 1581. Nella Prefazione leggo questo: La Chiesa di Santa Maria della Pinta (di Palermo) è una delle più belle Chiese ch'edificarono gli Antichi Greci ne' loro tempi in Sicilia. Questo antico Tempio, secondo riferisce F. Simone (o Simonetto) di Leontino l'escovo di Siracusa: che alla sedia ascese, secondo il Pirri, l'an. 1269 essendo Rè di Sicilia Federico II. Imp. Nelle Ationi degli Antichi Greci; fù edificato, e consacrato insieme dall'eroe Belisario Capitano di Giustiniano Imp. alla gloriosa Madre di Dio V. per la Vittoria, ch'ebbe in Palermo contro a' Vandali (leggi Goti) nell'an. del Mondo 4516. e del Redentore 545. (leggi 535.) il qual da questa hora in poi non solamente è stato custodito e riuerito da Greci, e d'altri Christiani: ma per lo spatio di 250. anni da Barbari Signori di Sicilia ancora, à gloria della suprema Regina del Cielo: la cui Imagine essendo stata DEPINTA assai deuota; fu chiamato il Tempio di Santa Maria DEPINTA. Così dice un Privilegio del Conte Ruggero di certa concessione di Luogo. Prope Ecclesias di S. Mariae DEPICTÆ & S. Barbarae: la qual Chiesa fu pure fondata da Greci».*

Il Cannizzaro però nel suo ms. *De Religione Christiana* ritiene invece che la chiesa della Pinta sia stata fabbricata nell'anno 1344, essendo re di Sicilia Ludovico Aragonese e arcivescovo di Palermo Teobaldo, e che il titolo *della Pinta* l'ebbe di poi a cagione delle varie pitture che nelle rappresentazioni in essa come in teatro si facevano: «In regione quae dicebatur la Hhalca prope Regium Palatium fuit An. Dom. 1344. 12. Ind. aedificata Ecclesia sub nomine Confraternitatis S. Mariae de Annuntiatione: vulgariter nuncupata la Pinta. Hoc nomen accepisse asserunt nonnulli post plures annos ipsius Ecclesiae aedificationis ex perpetuis representationibus ab Urbe Panormi in ea factis & praecise tempore Proregis M. Ant. Columnae». Circa la suddetta fondazione (an. 1344), il Cannizzaro non apporta nè l'autorità di stimato scrittore, nè altra scrittura, e probabilmente egli confuse la Confraternita Reale<sup>2</sup> (avente il titolo di Santa Maria dell'Annunziata), fondata nel 1344 nell'antichissima chiesa della Pinta, con la fondazione di questa chiesa

la quale deve farsi risalire invece al 535, e ciò per il manoscritto addotto dall'Inveges, per l'autorità di F. Simone di Leontino, fiorito nel 1269, e per l'antica scrittura del conte Ruggero che inaugurò il suo regno nell'anno 1071.

Ed ora veniamo a descrivere la chiesa della Pinta secondo le indicazioni dell'Inveges.

La chiesa di Santa Maria della Pinta era fabbricata nel piano del Palazzo Viceregio e a piè del suo baluardo settentrionale; aveva figura riquadrata<sup>1</sup> (vedi pianta, figura 2), poichè ogni lato misurava circa 30 passi di distanza, vale a dire circa m. 44.70. Il fronte

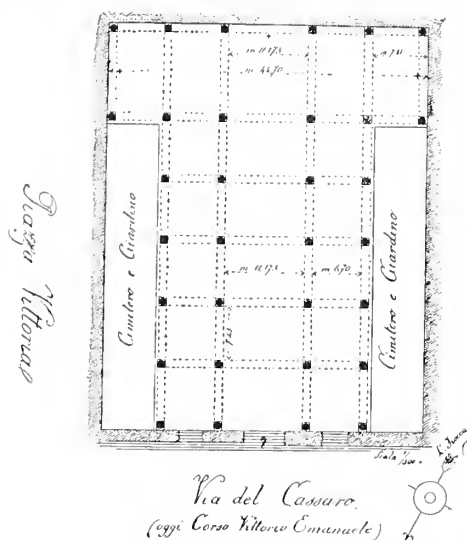


Fig. 2 — Pianta di Santa Maria della Pinta.  
Palermo.

della chiesa aveva tre porte (prospettanti la bella strada del Cassaro), le quali si sopraelevavano da detta strada per mezzo di 7 scalini dell'altezza complessiva di circa palmi 7, cioè di circa m. 1.56; scalini che erano parte internati nelle strombature di dette porte.

La forma della chiesa non era ordinaria, poichè la nave maggiore e le laterali non erano in giro cinte di muraglie, come nelle chiese latine, ma aperte lateralmente, secondo l'uso dei templi pagani. Quattro allineamenti di colonne, costituite in più rocchi di pietra, dividevano le navi della chiesa la quale aveva «tetto di legname fatto in forma di carina di nave»<sup>2</sup>. La sua forma era quella di un T maiuscolo (ch'era l'antico tau) ossia la vera figura della croce. La larghezza della nave maggiore era di circa passi 7 1/2, cioè di circa m. 11.175.

La larghezza delle navi laterali (da colonna a colonna) era di passi 4 1/2, vale a dire m. 6.70, e la distanza da una colonna a quella consecutiva di ciascuna nave era di passi 5, cioè di m. 7.45.

<sup>1</sup> D. AGOSTINO INVEGES, *Degli Annali della felice città di Palermo*, parte seconda, pag. 424.

<sup>2</sup> Carlo V, imperatore, reduce vittorioso dalla presa d'Africa, venendo in Palermo, volle essere iscritto in questa confraternita che di reale divenne imperiale. Infatti sopra ad una delle tre porte della chiesa distrutta era una lastra marmorea incisa (Anno à Christo Nato M. D. C. XI) ove si leggevano i due titoli di confraternita reale e imperiale.

<sup>1</sup> La pianta, messa in iscala, secondo le indicazioni in passi, dall'Inveges, si mostra rettangolare e non «riquadrata».

<sup>2</sup> Op. cit. pag. 425.



Il titolo, ossia la nave traversa, aveva cinque archi impostati su sei colonne (vedi pianta), quello di mezzo largo quanto la nave maggiore, quelli intermedi della larghezza delle navi minori, ed i due estremi grandissimi.<sup>1</sup> Ai lati delle navi minori era un ampio cimitero o giardino, tutto al cielo aperto, e cinto in giro da alta muraglia di palmi 24, ossia m. 5.35.

Nel solo titolo erano gli altari e appoggiati ai muri.

fece abbattere la porta settentrionale della suddetta chiesa la quale, da figura rettangolare, divenne riquadrata, e come infatti ebbe a rilevare personalmente l'Inveges nel 1648, dopo cioè la demolizione di parte della chiesa della Pinta.

« La pianta della chiesa detta della Pinta, dice il Di Giovanni, <sup>1</sup> anzichè farla credere dei tempi di Belisario, persuade essere stato tempio pagano, nel quale

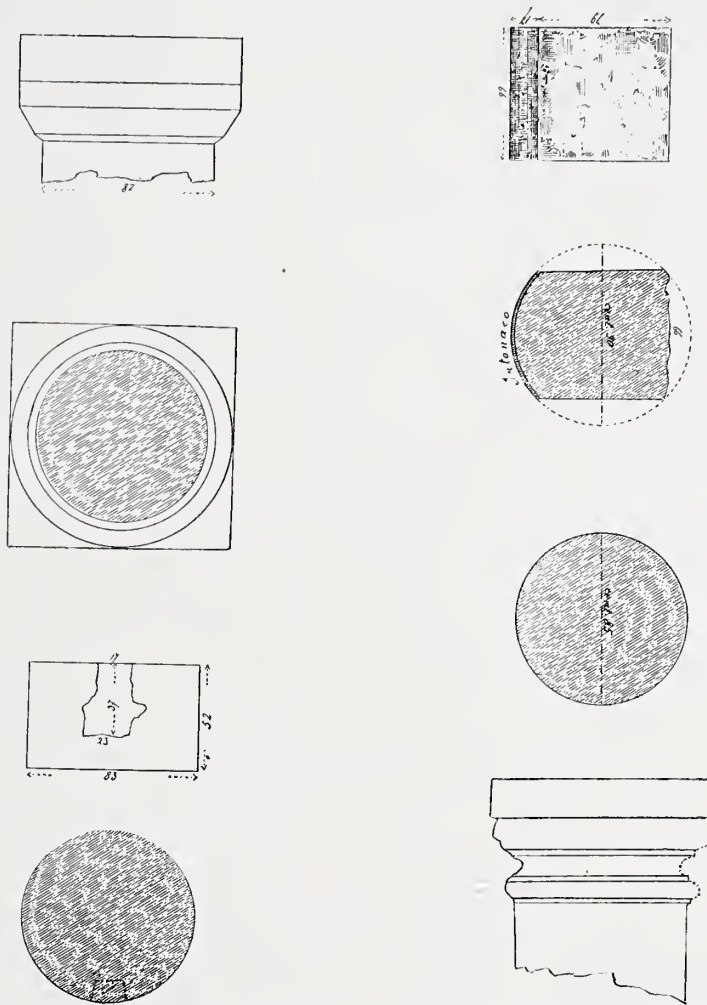


Fig. 3 e 4 — Spaccati e sagome di Santa Maria della Pinta. Palermo

Sul muro meridionale, in corrispondenza cioè dell'altare maggiore era dipinto un bel quadro dell'Annunziata, su quello orientale era l'altare della Candelora o di Santa Maria delle Grazie, e nel muro occidentale era l'immagine vetusta del Crocifisso che insieme agli altri dipinti fu trasportato nella moderna chiesa dell'Itria.

La nave maggiore e quelle laterali in origine ebbero maggiore lunghezza, poichè D. Garzia di Toledo, per il tracciato dell'ultimo tratto della via del Cassaro,

fu mutato il *pronaos* in *titolo*, e dalla parte posteriore della *cella* furono aperte le tre porte che ebbe. Questa mia congettura è sostenuta e dalla pianta di essa e dall'essere stato il peristilio aperto cioè senza mura, e chiuso solamente l'edificio da una cinta intorno». Queste congetture del Di Giovanni dovranno, per ragioni che si andranno esponendo, accogliersi con un certo riserbo.

Gli alzati delle basiliche pagane si presentavano munite di coperto a tetto, ma qualche autore afferma che, per la massima parte, segnatamente la basilica

<sup>1</sup> Essi sono invece poco più della larghezza delle navi laterali, uguali ciascuno a m. 7.81.

<sup>1</sup> Opera cit., pag. 27.

Ulpia, erano aperte sopra la nave centrale, lasciando aperti per maggiore comodità gli accessi dei lati più lunghi che si aprivano nelle basiliche pagane, come infatti si vede nella basilica Ulpia che ne aveva tre prospettanti il grandioso foro.

Il titolo nella chiesa della Pinta non fu mai *pronaos*, poichè in pianta non esiste muro divisorio tra il *pronaos*, designato dal Di Giovanni e la parte interna della chiesa. In corrispondenza dell'altare maggiore non v'ha traccia di abside poichè, come ognuno sa, le basiliche pagane avevano due absidi ordinariamente, delle quali fu soppressa una, nell'epoca cristiana, per sostituirvi l'ingresso principale.

Nella chiesa della Pinta non v'ha di pagano che due ricordanze: 1° l'allineamento delle colonne lungo i muri del titolo, 2° le navi minori aperte lateralmente e prospettanti il giardino o cimitero.

Dopo quanto si è venuto dicendo, ne consegue, (tenuto conto dei documenti apportati in principio del presente scritto), che la costruzione della chiesa della Pinta dovette effettuarsi dopo l'innesto dello stile basilicale cristiano su quello pagano, del quale la chiesa suddetta conserva i caratteri della grandiosità, alcune disposizioni in pianta, non che alcuni dettagli architettonici di considerevoli dimensioni, rinvenuti durante gli scavi del febbraio 1905 in piazza Vittoria e probabilmente facenti parte della chiesa caduta in rovina.

Il capitello (Tav. III) è di stile dorico degenerato, poichè lo squisito echino greco, o greco-romano, è ridotto a quella forma spezzata, pesante e rispondente quindi al tempo in cui (anno 535) si eresse la chiesa di Santa Maria della Pinta.

In questa istessa chiesa, essendo vicerè di Sicilia M. An. Colonna, con spese che ascesero a trentamila ducati, nell'anno 1581 si rappresentarono le cose create nei sei Primi giorni del Mondo e molti misteri del Vecchio Testamento, e per cinque volte, cioè il 28 febbraio e ai giorni 4, 8, 11 e 14 nel consecutivo mese di marzo. Tali rappresentazioni furono di poi chiamate « *L'Atto della Pinta* » e piacquero a segno al vicerè da fargli profferire queste parole:

« Chi desidera vedere cose migliori, vada in Cielo ».

\* \* \*

Maggior luce, su quanto fu qui rilevato, sarà ottenuta dagli elementi di scoperta dovuti agli scavi che saranno proseguiti in piazza Vittoria. Nella zona di terreno di detta piazza prospettante il palazzo Pellegrino, senza dubbio, si rinverranno gli elementi sufficienti per ottenere una più razionale e completa ricostruzione della vetusta e venerabile chiesa di S. Maria dell'Itria, detta di poi *della Pinta*.

LORENZO FIOCCA.

## CRONACA

✱ A Londra presso il Burlington Fine Arts Club ha luogo la esposizione dei ricami inglesi anteriori alla metà del secolo XVI. Della importante esposizione è già stato pubblicato il catalogo illustrato.

✱ Ad Anversa l'esposizione Jordaens pare voglia rivendicare la fama del maestro, trascurata oltremodo secondo gli organizzatori. Tutti gli Olii Santi ufficiali saranno impartiti per rendere solenne la mostra.

✱ A Roma l'esposizione dei pensionati di Villa Medici ha, secondo numerosi critici, mostrato la solita decadenza di forme e di concetti.

✱ A Venezia la Sesta Esposizione fornisce anche più del solito occasione al commercio artistico, ciò che non può essere se non di gran buon auspicio per l'affluenza delle opere belle nelle esposizioni future.

✱ A Venezia dal 21 al 28 settembre 1905 si terrà il Primo Congresso Internazionale d'Arte de' cui fini si è già parlato ne *L'Arte*. Circa i problemi da trat-

tare *L'Arte* propone i seguenti quesiti: 1° determinazione di condizioni reciproche tra le nazioni per il buon esito delle esposizioni internazionali d'arte retrospettiva; 2° il grado sufficiente di cultura degl'iniziati nelle scuole d'arte, l'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole secondarie; 3° organizzazione e rapporti fra le società per l'arte pubblica; 4° se le opere d'arte dedicate *ad patriam*, serbate ancora nei luoghi d'origine, possano essere acquistate dai pubblici Musei.

✱ A Liegi nello stesso settembre si avrà un congresso internazionale dell'arte pubblica. Esso avrà due scopi: 1° procurare la bellezza; 2° mantenere la bellezza. Il primo si rivolge a sviluppare il buon gusto presso il popolo, a regolare i progetti edilizi, a incoraggiare i privati ad abbellire ciò che è in dominio pubblico. Il secondo a conoscere e difendere i bei luoghi e i monumenti storici, lottando contro il van-



dalismo per mezzo di commissioni ufficiali, associazioni libere, archeologiche, turistiche, giornalistiche.

✿ A Vignola già si preparano da associazioni storiche e artistiche del modenese le onoranze a Giacomo Barozzi detto il Vignola, in occasione del quarto centenario della nascita nel 1907.

✿ A Londra presso la Casa Christie è stato venduto a Pierpont Morgan un *biberon* con ornamenti della scuola del Cellini per più di 400 mila lire.

✿ A Boston è stato comprato pel Museo di Belle Arti un ritratto di Velasquez giovanile. Molti critici privatamente e ne' giornali esaltano l'acquisto.

✿ A Roma, nella Galleria Borghese sono stati provvisoriamente posti cinque quadri de' migliori della collezione Santini comprati dal Governo italiano. Essi sono: il *San Giacomo* di Cosmè Tura; la *Crocefissione* dell'Ortolano; la *Morte di Maria*, di Michele Coltellini; il *San Michele* ritenuto sin qui di Ercole de' Roberti, e che è meglio attribuire di Cosmè Tura medesimo; la *Madonna col Bambino* del Maestro dagli occhi spalancati identificato recentemente per il Buonaccossi. Si può deplorare che la *Deposizione* di Ercole Roberti; la *Crocefissione* del Maestro della *Maddalena Egiziaca*; la *Madonna* di G. F. de' Maineri non siano stati inoltre acquistati. Ma la polemica è sorta sulla destinazione dei quadri; e Giulio Bariola ha valorosamente sostenuto i diritti storici e artistici della galleria Estense di Modena. Vari paladini di altre gallerie hanno in seguito voluto chiacchierare porgendo molte ragioni più o meno applicabili a tutte le gallerie dell'orbe. Al di sopra di ogni interesse economico o regionale speriamo una buona volta si elevi la ragione dell'arte e della storia. Ricordiamo che Modena, erede legittima delle collezioni ferraresi, non ha rappresentati nella quadreria i maestri del Quattrocento, i quali pure spiegano lo svolgimento dell'arte dei Bonascia, degli Erri e del Bianchi-Ferrari.

✿ A Firenze un comitato ha protestato contro le disposizioni della legge attuale sull'arte prima per la concentrazione de' proventi della tassa d'ingresso delle

diverse gallerie in un fondo comune, poi per il fatto che gran parte de' proventi stessi servono a pagare gli acquisti della galleria Borghese e del Museo Buoncompagni-Ludovisi. La protesta in buona parte giusta non tien conto della necessità di un fondo comune per l'acquisto di collezioni d'arte. Ciò che non è possibile col bilancio di un Museo, può esserlo con tale fondo se amministrato a dovere.

✿ Da Firenze il Brogi combatte con un nuovo memoriale il regolamento-catenaccio sui fotografi emesso dal Ministero della pubblica istruzione, e ancora mantenuto a dispetto delle deliberazioni della Commissione centrale e di ogni vantaggio economico e scientifico.

✿ A Roma il Ministero del tesoro ha aperto il concorso al posto d'incisore presso la R. Zecca. Con molto senso pratico la Commissione Reale tecnico-artistica per l'esame dei con delle monete e delle questioni affini o attinenti alla monetazione, ha proposto la istituzione di una scuola che addestri valenti giovani scultori all'arte speciale della moneta e della medaglia. Si rifarà il concorso per il disegno dei biglietti di Stato da 5 e 10 lire. La Commissione suddetta ha determinato quali debbano essere i requisiti necessari dei nuovi modelli.

✿ Un nuovo lutto per l'*Arte* è la perdita del professore Federico Argnani, conservatore del museo di Faenza, studioso indefesso, ammiratore caldo e sincero d'ogni antico segno dell'arte della sua città, illustratore delle ceramiche faentine in libri dove le ricerche storiche vanno di pari passo con le tecniche, i risultati scientifici sono messi in evidenza da tavole che l'Argnani stesso disegnava e coloriva a perfezione. Il buono, l'intero, il forte romagnolo è morto il 18 giugno. Che la sua memoria sia venerata, com'egli venerò le antiche memorie della sua Faenza!

# BIBLIOGRAFIA

## RECENSIONI.

GEROLAMO BISCARO: *Note e documenti santambrosiani*. Milano, tipografia editrice L. F. Cogliati, 1904. (Estratto dell'*Archivio storico lombardo*, anno XXXI, fasc. IV, Milano, 1904).

La quistione dell'età approssimativa dell'odierno Sant'Ambrogio di Milano è molto importante di per sè e più ancora pei molteplici problemi di storia architettonica e di scultura decorativa che vi hanno attinenza; quindi nessuna meraviglia che agiti da lungo tempo il campo dei nostri studi.

Da quando il barone di Rumhor ribellandosi alla tradizione, affermò arditamente, ma in modo troppo reciso ed estensivo « che la basilica venne rinnovata tutta quanta da capo a fondo nel sec. XII »<sup>1</sup>,<sup>1</sup> divampò aspra ed improvvisa la battaglia, che continua tutt'ora e con armi non sempre cortesi.

Il De Darstein, il Landriani, il Beltrami sostengono che la celebre chiesa si deve assegnare quasi per intero al sec. IX. Il Viollet-le-Duc, von Eitelberg, il Cattaneo, il Toschi, Diego Sant'Ambrogio, lo Zimmermann, lo Stiehl, il Venturi, il Rivoira, e il sottoscritto ritengono che la basilica, ad eccezione dell'abside o delle absidi, venisse rifabbricata dall'inizio del XII secolo in avanti.

Il Darstein, il Landriani e il Beltrami, affrettiamoci a dirlo, studiarono il tempio con maggiore fervore degli altri, e ci diedero monografie complete, corredandole di magnifiche tavole da essi disegnate. Ne risultò che i loro lavori, anche dove riuscirono dialetticamente deboli, o poveri di materiale storico accuratamente vagliato, hanno un profumo tutto proprio ed intimo, che emana dalla vita stessa del monumento.

Ma un preconcetto, scientifico in apparenza, vizia quegli scritti. Stabilita l'analogia innegabile fra gli avanzi scolpiti di Santa Maria d'Aurona e varie parti

decorative del Sant'Ambrogio, fra la forma crociata curvilinea dei piloni di quella chiesetta con il piloncino laterale all'altar maggiore, in Sant'Ambrogio, e rilevato che nell'iscrizione d'uno dei capitelli di Santa Maria si parlava di Teodoro, il quale aveva governato la sede vescovile di Milano dal 725 al 739, se ne dedusse che la chiesa di Aurona e i suoi capitelli dovevano essere contemporanei o posteriori di qualche anno al più, alla morte di quel prelato. Inoltre, fuorviati dalle affermazioni singolari di Antonio Ceruti, fecero di Teodoro un fratello dell'Aurona regale e di Liutprando re.

Mi sia lecito di ricordare come in questo nostro periodico<sup>1</sup> provassi non essere la supposta chiesa del sec. VIII, che una nuova costruzione romanza del 1099, essendo la fabbrica primitiva perita nell'incendio dell'anno 1075. E concludevo con le parole seguenti: Le conseguenze di questo nostro lavoro ci sembra che siano definitive non solo per Santa Maria d'Aurona, ma pel Sant'Ambrogio, il quale, per confessione degli stessi avversari, somigliando nelle parti più antiche delle sue navi a Santa Maria, dovrà d'ora innanzi, perchè più perfetto di quella, essere collocato ben avanti, nel XII secolo. E mi proponevo in un prossimo studio, che non ho ancora compiuto, di dimostrare perchè non reggessero tecnicamente e storicamente le osservazioni fatte dal Beltrami, intorno al Sant'Ambrogio, nel volume *Ambrosiana*. Nessuno, finora, ha confutato quel mio lavoretto, ma Adolfo Venturi fu maltrattato abbastanza perchè sostenne che il ciborio e la chiesa di Sant'Ambrogio sono del XII secolo. Eppure egli ha ragione, e io, anticipando qualche notizia del mio prossimo lavoro, posso dire che l'esecuzione della parte superiore del ciborio cade fra il 1162 e il 1167 circa.<sup>2</sup> D'altronde il Beltrami ebbe torto d'in-

<sup>1</sup> *L'Arte*, 1904, fase. I-IV.

<sup>2</sup> Fa meraviglia che nessuno abbia ancora badato alle aquile allegoriche sopra ai capitelli e alle figure coronate dei bassorilievi, cose tutte, che, unite alla documentazione storica, renderanno evidente la mia tesi.

<sup>1</sup> *Italianische Forschungen*, parte III, pag. 183.



quietarsi quando vide neglette le risultanze dei suoi studi coscenziosi perchè sono oramai troppi gli scrittori d'arte che tengono l'abside del Sant'Ambrogio opera della fine dell'VIII secolo, le navi del principio del XII, l'atrio e la cupola attuale della metà del medesimo secolo ed oltre. Sull'età del campanile dei canonici siamo tutti di accordo. Ma io, ad esempio, non posso accettare il romanzo del tiburio coperto in origine di legname, romanzo inventato per primo, non so bene se dal Landriani o dal Dartein; anche di questa negazione darò le ragioni statiche e costruttive, che concordano pienamente con le ultime risultanze murarie esplorative intorno ai restauri fatti al tamburo della cupola nel XII secolo. Tutti poi ritennero finora che la campata a doppia crociera gotica, esistente prima delle ultime riparazioni, fosse un prodotto della fine del sec. XII e conseguenza della rovina parziale della chiesa e di parte del tiburio. Ma ove si guardi non soltanto la tavola delle *Fabbriche di Milano* riprodotta dal Beltrami, ma la veduta interna della basilica, disegnata dal celebre Sanquirico per l'opera del Ferrario,<sup>1</sup> si vedrà subito che quelle crociere speciali e gli arconi di sostegno ad arco acuto, facevano parte di un unico sistema di robustamento, posteriore di molto alla fine del XII secolo<sup>2</sup> e susseguito certo ai restauri di quel secolo. Esposto sommariamente lo stato della quistione veniamo allo studio del dottor Biscaro. Questi tende a dimostrare: 1° che l'architetto del campanile nuovo è pure l'architetto della chiesa; 2° che l'architetto del Sant'Ambrogio è *Adam magister*; 3° che quest'Adamo sia nominato nella piccola lapide infissa nell'atrio della basilica; 4° sia pur dubitando, che la chiesa non fosse compiuta nel 1128 quando si cominciò a costruire il campanile; 5° che l'atrio non sia stato eretto avanti il 1150; 6° che il campanile e la chiesa furono costruiti a spese del comune poichè la frase: *cum eiusdem ecclesie architectus ipsum (campanile) sicut aliam fabricam de comuni construxerit* il Biscaro la interpreta: *a spese del comune*. Discuteremo brevemente queste proposizioni essendo l'argomento di troppa importanza, perchè non si abbia a cercare di comune accordo la verità, sicuro che l'egregio autore, ove rimanga persuaso del-

l'esattezza delle osservazioni, vorrà tenerne conto, oppure vorrà combatterle, con la solita cortese equità, nella continuazione dei suoi studi sul Sant'Ambrogio, studi che mi auguro siano pubblicati al più presto. Prima di procedere oltre, tengo a dichiarare che il lavoro del Biscaro è condotto con grande coscienza e con sincerità veramente giuridica. Il Biscaro ha preso in esame tutto il materiale diplomatico e d'archivio che riguarda Sant'Ambrogio, sottoponendolo ad una critica minuta, personale e nuova. Avendo io pure, e da tempo, dovuto vagliare quei materiali sono in grado di apprezzare al giusto valore, il lavoro mentale, la fatica e la pazienza durati dallo scrittore.

1. Il Biscaro fra i processi santambrosiani ha rinvenuto una frase non rilevata finora dai ricercatori, mentre ha una importanza discreta, dandoci notizia di lavori eseguiti intorno al Sant'Ambrogio e dei quali si ignorava l'esistenza o si era trascurato di dare ragguaglio. Questa notizia è il pernio della monografia del Biscaro: « Proseguivano i canonici osservando che il solito argomento addotto dai monaci, che il campanile era stato eretto coi denari del monastero, poggiava sul falso; *cum eiusdem ecclesie architectus ipsum (campanile) sicut aliam ecclesie fabricam de comuni construxerit*, essendo cioè risaputo che lo aveva costruito l'architetto della chiesa, a spese del comune, come l'altra fabbrica della chiesa. Davvero non si potrebbe immaginare un'affermazione più esplicita e più precisa che alla *rifabbrica della basilica* aveva presieduto lo stesso architetto del campanile nuovo. Vi è qui la constatazione di un fatto che risaliva ad appena tre lustri e doveva essere noto anche ai giovani, da chi e a spese di chi era stato costruito il campanile. Vi è pure la constatazione non meno positiva di un altro fatto... da chi e a spese di chi era stata ricostruita la basilica ».<sup>1</sup>

La citazione documentale che abbiamo voluto riportare intera col commento del Biscaro è bella ed è utile, ma non possiamo darle la portata e l'interpretazione proposta, per diverse ragioni: 1° quella frase non ci è pervenuta in originale, bensì nel codice tardivo Della Croce; 2° le ragioni avverse dei monaci circa la proprietà del campanile, ragioni che possediamo in originale; 3° dal non avere i giudici del dissidio fra monaci e canonici tenuto alcun conto di quanto avrebbero asserito i canonici; 4° la sentenza del 1143 data dai consoli della città di Milano. Il Comune non avrebbe mai tolta la chiave del campanile ai canonici per consegnarla ai monaci se in effetto avesse potuto vantare sulla torre il diritto di proprietà, fatto valere invece dai monaci presso il Comune; 5° finalmente, il testo latino dato più sopra in corsivo non può avere il significato datogli dal Biscaro, ma letteralmente questo soltanto: della medesima chiesa l'architetto lo stesso (cam-

<sup>1</sup> FERRARIO, *Monumenti sacri e profani della basilica di Sant'Ambrogio di Milano*, Milano, presso l'autore, 1826, in-fol.

<sup>2</sup> Eppure fin dal 1787 in una modesta: *Nuova guida di Milano*, stampata dal Sirtori a pag. 287-288 si legge: « sappiamo che nel fine del dodicesimo secolo fu cominciato il di lei restauro dall'arcivescovo Oberto da Terzago e compiuto dal successore Filippo da Lampugnano, che bisogna non fosse sufficiente, perchè vediamo dagli archi acuti sottoposti ai maggiori della detta chiesa indicato un altro riattamento nel decimoterzo e decimoquarto come è accaduto alla cupola che riattata sotto San Carlo, ha avuto bisogno di rinforzo nel principio di questo secolo sotto l'arcivescovo Odescalchi ».

Questa guida, sia detto di passaggio, ci dà una notizia ben precisa sulla basilica: « È tutta coperta di piombo ». Il FERRARIO poi nell'opera citata ci insegna quando e in che modo ne venisse spogliata.

<sup>1</sup> Loc. cit., pag. 20-21.

panile) come un'altra della chiesa fabbrica in comune avendo costruito; ossia: *avendo l'architetto della medesima chiesa costruito in comune lo stesso (campanile) come un'altra fabbrica della chiesa*. Se avessero voluto dire che l'architetto era non già l'architetto in carica dell'Opera, ma sibbene l'architetto *autore* della rifabbrica i canonici, che dimostrano in quei processi di sapere il latino a sufficienza, avrebbero certamente scritto: *sicut eiusdem ecclesiae fabricam construxerit* o un'altra frase del genere. Il brano riportato dal Biscaro, secondo me, in sostanza non vuol dire altro che: l'architetto costruì a spese comuni il campanile, come aveva già costruito « ALTRA fabbrica della chiesa » non già tutta la chiesa.<sup>1</sup> Quale parte del tempio? Per ora lo ignoriamo completamente, come non comprendiamo dall'avarò testo, se l'« altra fabbrica » era dentro, aderente, fuori della chiesa o proprietà della stessa, usata forse promiscuamente da preti e frati e perciò costruita a spese comuni. Non è da dimenticare che i processi furono studiati dal Sormani e dal Giulini diligentissimo, il quale si occupò per primo della caduta della vòlta, del rifacimento di questa e di parte del tiburio di Sant'Ambrogio con particolare amore, quindi non gli sarebbe sfuggita l'importanza di quella frase, ove il significato letterale di essa fosse veramente quello attribuito dal chiarissimo autore.

2. È possibile che l'architetto del campanile fosse ancora l'*Adam magister* che aveva nel 1098 iniziata e durante un trentennio condotta innanzi la costruzione della basilica.<sup>2</sup> Finora nessun documento giustifica la recisa affermazione che suscita dal nulla la data 1098 quale inizio della basilica, e crea di punto in bianco un nuovo architetto medioevale, il quale avrebbe condotto per un trentennio la costruzione del Sant'Ambrogio. *Adam magister* troviamo inciso e capovolto in un frammento di colonnetta nella porta maggiore della chiesa, ma nessuno potrà mai provare che l'iscrizione, incisa su quella pietra erratica, voglia dire che maestro Adamo, probabilmente scalpellino, sia stato l'architetto del Sant'Ambrogio, quantunque il mio venerato maestro G. Mongeri tenesse quella opinione.<sup>3</sup> Per comune consenso la porta maggiore rimaneggiata sarebbe, nell'insieme decorativo, anteriore alla rifabbrica del tempio. Fino a prova contraria credo prudente di ritenere *Adam magister* autore soltanto di quella porzione di colonna che porta il suo nome.

3. In una piccola lapide con la data 1098, e infissa tuttora all'esterno dell'atrio di Sant'Ambrogio, si concede l'immunità della curadia, o tassa di mercato, proclamando nel medesimo tempo la tregua di Dio patteggiata in favore degli accorrenti alla festa dei Santi Gervasio e Protasio. Avevano cooperato ad ottenere il beneficio *Adam et Pagano* ricordati nella lapide. Il Biscaro crede di riconoscere<sup>4</sup> nell'*Adam* dell'epigrafe l'*Adam magister* della porta maggiore, e quest'ultimo lo vorrebbe poi identificare in un *Adamo fu Alberto* il quale a sua volta sarebbe tutt'uno con *Adam magister, de Sancto Sepulcro* che nel 1094 acquistava un pezzo di terra nello stesso territorio di Comabbio. Ora se a chi non si preoccupa troppo del carattere frammentario della porta del Sant'Ambrogio può sembrare verisimile che l'*Adam magister* di quella, e l'*Adam magister de Sancto Sepulcro* siano una medesima persona, e, meglio ancora, se ammetterà volentieri che l'*Adam fu Alberto* e l'*Adam de Sancto Sepulcro* possono essere un solo individuo, credo che non gli potrà sembrare altrettanto probabile che un *Magister de Comabbio*, forestiero in Milano e forse scalpellino, potesse, in un atto così solenne, intervenire alla pari insieme all'arcivescovo e a Pagano, giudice illustre, messo, avvocato della metropolitana, ecc. Non ci sembra dunque di essere imprudenti negando qualsiasi legame fra l'Adamo della lapide e la ricostruzione della basilica; negando pure che possano esistere rapporti diretti fra la data della lapide (1098) e quella possibile o probabile della rifabbrica rappresentando esse dei termini assolutamente indipendenti; fra l'*Adam magister* e l'*Adam* della lapide.

Il Biscaro nella pag. 12, ricca di bella e nuova erudizione, non ricordò l'Adamo nominato dal Corio, da Tristano Calco, dal Giulini,<sup>5</sup> e il di cui figlio Arnolfo sottoscrisse nel 1119 il diploma in favore dei monaci di Pontida. Essendo il diploma firmato « dai più nobili cittadini di Milano »<sup>6</sup> ne dedurrei essere il padre di Arnolfo, l'Adamo residente in Milano ricercato inutilmente<sup>7</sup> dal Biscaro e che doveva essere persona influente senza dubbio se anche il figlio, pochi anni dopo, contava fra gli uomini più eletti della città. Qualora si osservi che i firmatari del diploma quando non sono nativi di Milano lo dichiarano indicando il luogo di origine, mentre Arnolfo non lo fa, sorgerà spontaneo il pensiero che molto probabilmente Arnolfo e Adamo erano milanesi e che Adamo « per dignità di ufficio o per il grado e la potenza del casato doveva essere costituito in una posizione così eminente » da legittimare l'introduzione del suo nome nella lapide. Non si dimentichi infine che nella piccola epigrafe non si

<sup>1</sup> Del resto il Biscaro era quasi giunto alla traduzione letterale: *come l'altra fabbrica*, mettendo però un articolo determinativo dove ce ne voleva uno indeterminato, ma dopo una linea, la frase innocente diventa un'affermazione della rifabbrica, mentre di questa non è parola nel documento. *Architectus* poi in una scrittura del sec. XII ci sembra più che sospetto, probabilmente nel documento originale doveva leggersi *Magister* o *Faber*. (« Feber qui facit tecta ». JOAN DE JANUA in *Vita B. Torelli Papiensis*, n. 11).

<sup>2</sup> Pag. 23.

<sup>3</sup> G. MONGERI, *L'Arte in Milano*, 1872, pag. 27.

<sup>4</sup> Pag. 9.

<sup>5</sup> Pag. 12.

<sup>6</sup> GIULINI, *Memorie, ecc.*, di Milano, 1857, vol. III, pag. 84.

<sup>7</sup> *Id.*, loc. cit.

<sup>8</sup> BISCARO, loc. cit., pag. 11.



nomina Sant'Ambrogio, mentre si ricordano i Santi Gervasio e Protaso. Ciò risveglia molti dubbi e nulla ci assicura, come vedremo, che quella pietra sia stata fin dal 1098 infissa a Sant'Ambrogio.

4. Il Biscaro esprime il dubbio<sup>1</sup> che nel 1128 quando si costruiva il campanile non fosse ancora compiuta la rifabbrica della chiesa. È noto che la torre dei canonici venne eretta con rottura del muro esterno della nave minore da terra fino al tetto, quindi si può ritenere che in quell'anno la chiesa era virtualmente compiuta, almeno in tutto quanto l'organismo di mura e volte.

5. L'autore argomenta che l'atrio non sia stato innalzato avanti il 1150.<sup>2</sup> Non discute la data che potrebbe anche accettarsi, però domanda: e allora dove stava prima l'iscrizione del 1098?

6. Le parole... *sicut aliam fabricam de communibus construxerit*, vennero interpretate dal Biscaro « a spese del comune ». L'interpretazione riesce simpatica al primo momento, e per essa avrebbero parte nella costruzione del Sant'Ambrogio la città di Milano e l'elemento popolare, ma un esame un po' rigoroso di quella fonte mostra subito l'inconsistenza di una simile spiegazione. Il diploma del 1128 è dell'arcivescovo; i monaci rammentano nelle loro allegazioni originali, e nemmeno i canonici lo negano, che la prima pietra del campanile nuovo fu solennemente collocata dai Benedettini appositamente invitati, i quali fornirono pure il materiale per le fondazioni. Nel 1144 anche secondo il Codice canonico Della Croce,<sup>3</sup> sostenevano di avere edificato il campanile con denari propri, ma i canonici rintuzzavano, asserendo di averlo costruito a spese comuni, come altra fabbrica della chiesa. E nel processo 1200-1201, quando i testimoni di veduta erano morti da un pezzo, i canonici non dicono già che la torre era stata innalzata a spese del Comune di Milano, ma per bocca dei loro testi affermano che il campanile erasi compiuto a spese della canonica.<sup>4</sup>

Qualora poi si fosse trattato non già di spese comuni, ma del Comune, il testo avrebbe probabilmente *de Comuni*. Non ripeteremo che nessuno di coloro i quali consultarono e studiarono quei processi, pensò di dare a quelle parole l'interpretazione proposta. Per le ragioni esposte crediamo debba ritenersi fondata la solita spiegazione: a spese comuni.

\* \* \*

Chiudo con qualche altra osservazioncella. La copia del diploma dell'arcivescovo Pietro (a. 789) ricordata dal Biscaro<sup>5</sup> e ritenuta da lui una manipola-

zione posteriore,<sup>1</sup> dubito che non sia quella data dal Fumagalli al n. XIX del suo *Codice santambrosiano*, poichè questa era autenticata da nove notai, mentre la copia studiata dal Biscaro è sottoscritta dal solo notaio Giacomo de Turri, che rogava nella prima metà del sec. XIII. Il Biscaro avvezzo all'onestà giuridica, per questo e per qualche altro fatto tratta piuttosto male il Fumagalli; ma io continuo a credere che pochi studiosi siano stati così sinceri nella pura discussione dei diplomi, badiamo! e così sapienti come il dottissimo Cisterciense. Nelle quistioni fra il monastero e la canonica è un altro paio di maniche, al dotto coscenzioso subentrava l'uomo di parte, l'avvocato che rappresentava gl'interessi propri e dei confrati e si giova, come usano gli avvocati, di qualunque argomento o parvenza di argomento.

L'ultima parte dello studio del Biscaro<sup>2</sup> è una bellissima analisi di documenti e diplomi discussi con metodo e con pratica non comune. Ingegnosa ed erudita mi sembra l'ipotesi<sup>3</sup> sull'atrio di Sant'Ambrogio. Però debbo notare che gli *atria* tanto discussi e a cui si riferisce l'epitaffio di Ansperto erano veri e propri atrii o portici del Sant'Ambrogio e non già di Santa Maria Jemale come suppone il Biscaro. Tali atrii univano la basilica alla città con arcate coperte, e una parte di quel portico durava ancora nel sec. XVIII, incorporata in un edificio medioevale. Ma di ciò più ampiamente in altro luogo.

Una parola infine sul terremoto del 1117. Non conosco nessuno storico dell'arte il quale ritenga quel flagello causa sicura ed unica del rifacimento del Sant'Ambrogio; ma tutti, parlo di quelli seri, si limitano a dire, su per giù, che la ricostruzione lombarda del XII secolo avvenne probabilmente dopo il terremoto del 1117. Epoca del resto che differisce ben poco dal 1098 proposta senza alcuna documentazione dal Biscaro. Che pur tacendone gli storici milanesi, possa avere il terremoto non atterrato, ma offeso il Sant'Ambrogio, non sembrerà del tutto inverosimile a chi rammenti le parole dell'Annalista Sassone: « Similiter in Parma, Venetia, aliisque Urbibus, Oppidis et Castellis non pauca hominum millia interierunt ».

Concludendo, il lavoro del Biscaro è fatto in generale molto bene, ha portato un contributo notevole allo studio dei documenti santambrosiani, e dimostra nell'autore una rara padronanza delle fonti; però movendo da documenti già studiati, sia pure con altri intenti, non ha dato una documentazione nuova e precisa che tronchi recisamente la quistione, la quale, ove si voglia isolare da Santa Maria d'Aurona, non può avere una soluzione definitiva che dall'esame ricominciato *ex-novo* di certi documenti, dall'analisi di direzione e di materiale con altre tombe di Martiri, dall'analisi compa-

<sup>1</sup> Loc. cit., pag. 25.

<sup>2</sup> Pag. 27.

<sup>3</sup> BISCARO, loc. cit., pag. 61.

<sup>4</sup> Loc. cit., pag. 23.

<sup>5</sup> Loc. cit., pag. 41.

<sup>1</sup> Loc. cit., pag. 44.

<sup>2</sup> Da pag. 34 a pag. 46.

<sup>3</sup> Pag. 47-48.

parata del monumento nelle sue tracce del IV secolo, dell'VIII, del IX, del XII ed infine del XIV, scomparse queste nell'ultimo restauro iniziato nel 1857.

LAUDEDIO TESTI.

Mons. SALVATORE FERRARO: *Memorie religiose e civili della città di Gaeta*. Napoli, 1903.

Merita ogni lode il pio sacerdote, che ha raccolto le memorie religiose e civili della città di Gaeta. In

Ipato Giovanni». E bene a ragione egli contraddice a quegli errori, notando come la leggenda gelasiana, che servi di fondamento alle rappresentazioni artistiche, fosse scritta al principio del secolo XII, e come lo stile de' bassorilievi faccia ritenere del Dugento la colonna.

Le ragioni esposte dall'A. desunte dall'iconografia e dallo stile non sono però ben salde, e molto meno quelle per la determinazione dell'autore de' bassorilievi. L'A. si chiede se non potesse esser l'opera di un pisano, di Nicola, di Giovanni, o di Tino da Camaino, senza chiedersi se l'arte di questi tre artisti



Sant' Erasmo orante. Gaeta, Candelabro della Cattedrale

questo primo volume, dopo avere ricordata la vita di Sant' Erasmo, patrono di Gaeta, discorre della colonna per il cereo pasquale, che ora si vede di fronte alla cattedrale; indica con giustezza come essa fu posta sul suo capitello rovesciato, e descrive con ogni attenzione i bassorilievi che l'adornano, 24 con le storie della vita di Sant' Erasmo e altrettanti con la vita di Cristo, tutti riprodotti nel volume, in nitide zincotipie, di cui diamo qui, grazie all'A., qualche esempio.

L'A. assegna il candelabro al secolo XIII, contrariamente agli storiografi locali che l'assegnarono al X, «attribuendone l'ordinazione allo imperiale patrizio

corrisponda alle forme de' bassorilievi di Gaeta. Anche da un semplice e rapido confronto l'A. avrebbe compreso di pronunciare quei bei nomi invano. Nè studiando i rilievi dei pulpiti di Benevento egli avrebbe potuto mettere in pari grado lo scultore di quelli e l'altro di Gaeta. Le forme del candelabro ci portano, non in pieno secolo XIII, ma piuttosto alla fine del secolo stesso: il suo capitello è di forma goticizzante; le rappresentazioni, dal punto di vista iconografico, hanno rapporti con quelle sviluppate della fine del Dugento (Notisi ad esempio la rappresentazione dell'*Annunciazione*, con un vaso di fiori, così come si





La Visitazione, Gaeta, Candelabro della Cattedrale



Gesù tentato da Satana. Gaeta, Candelabro della Cattedrale

vede nella moneta il *saluto* di Carlo I d'Angiò). Probabilmente si tratta d'un artista locale, alquanto in ritardo rispetto all'arte dei centri maggiori.

Descritto il candelabro l'A. esamina i frammenti dell'ambone nel duomo di Gaeta, associando quello che si vede nella cappella del battistero agli altri della scala sotto il campanile. Ma quello è veramente degno d'essere associato ai più bei saggi della scultura neocampana del Dugento, specialmente a quella di Sessa Aurunca; e questi sono invece di gran lunga inferiori. Probabilmente non uno, ma due erano gli amboni disfatti: quello con la figura del peccatore stretto tra le spire d'un serpente era opposto all'altro avente, nelle sponde dei rampanti laterali, figurata la balena, or che inghiotte Giona, or che lo rigetta.

In seguito, l'A. studia il campanile, correggendo, anche intorno a questo, parecchi errori degli storici di Gaeta; e quindi la stessa chiesa cattedrale, e il suo mobiliare, cioè i tre rotuli dell'*Exultet*, ora esposti a Grottaferrata, e i libri corali.

Insomma questo primo volume ci rivela come il suo A. non lasci intentata alcuna ricerca per mettere in onore il *natio loco*, e, pur dissentendo da lui sul metodo e sulle conclusioni, dobbiamo rallegrarci di una così degna impresa.

A. V.

G. H. SIMONSON: *Francesco Guardi*, London, Methuen, 1905.

Non è il capriccio di una moda fugace, quello che sui pittori veneziani del Settecento ha richiamate le predilezioni della critica e dei collezionisti, già lungamente assorti nelle delicate visioni dell'arte quattrocentesca. È il desiderio della sincerità nell'arte, che ci fa amare quei pittori rappresentativi per eccellenza, che ci fa ricercare ansiosamente le loro opere e in esse ci fa scoprire la glorificazione di un grande sogno di bellezza e di vita. Non si può pensare alle eleganti tele di Pietro Longhi senza rievocare tutta la raffinatezza della vita veneziana degli ultimi anni del secolo XVIII: il mondo dei cavalieri serventi e delle dame incipriate, del minuetto e del guardinfante, della Senna e del Ridotto si disegna con una efficacia di rievocazione prodigiosa. E in quella giocondità spensierata di vizio elegante e di intrighi, in quel trionfo della galanteria più squisita è il presentimento malinconico di una prossima fine, la fatuità di un mondo che il primo soffio di procella spazzerà via, lo sfinimento di tutta una razza affinata da secoli di aristocrazia e di godimento.

Il più fedele interprete dell'ambiente nel quale il Longhi fa muovere i suoi personaggi è Francesco Guardi, per il quale la rappresentazione artistica ha origine da Venezia, dentro Venezia si svolge e con Venezia si compie. Il Guardi adora la divina città di languore e di dolcezza, la sente respirar sotto il

suo cielo di berillo, di perle e di corallo, ne ricerca amorosamente gli aspetti più caratteristici e si sforza di dare ai colori la trasparenza delle sue stupende illuminazioni mattinali o il fascino dei tramonti dorati, quando vapori tenui si addensano in fondo alla Giudecca, mentre per il cielo di fuoco navigano nubi di sangue e di viola, e la laguna immobile ne rispecchia le forme innumerevoli.

Lo squisito temperamento di questo pittore rivive nel magnifico libro che, con straordinaria ricchezza tipografica, Giorgio H. Simonson ha pubblicato in questi giorni.

Il Simonson ha inteso benissimo che il Guardi non è un artista il quale si possa studiare per sé stesso, indipendentemente dal tempo nel quale egli visse, e ha dedicato un breve, ma succoso capitolo, alla illustrazione delle condizioni delle società e dell'arte veneziana negli ultimi decenni del secolo XVIII.

Tenendo inoltre presenti le forme principali della attività artistica del maestro, egli studia separatamente il Guardi come pittore di vedute di Venezia, come illustratore delle pubbliche cerimonie e come paesista, senza dimenticare il merito che a lui spetta quale esecutore di finissimi, deliziosi disegni e di figure.

La biografia del Guardi è sicuramente delineata su importanti e nuovi documenti d'archivio, e la sua personalità artistica, messa a riscontro di quella del Canaletto, appare magistralmente ricostruita sull'esame diretto delle opere, di cui il Simonson ha redatto un minuto, esatissimo e completo elenco, comprendente ben 280 numeri.

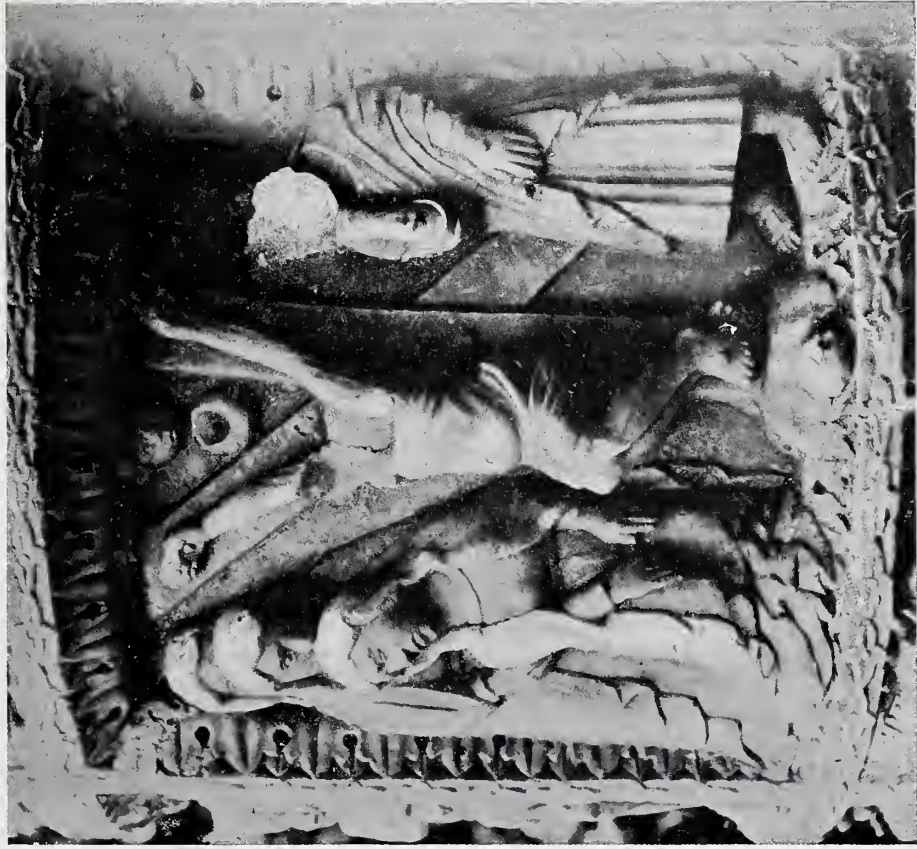
Trentasette fototipie e cinque magnifiche fotoincisioni, delle quali si può dire che rappresentano la perfezione più alta che oggidi le arti fotomeccaniche possano sperar di raggiungere, completano la sontuosa pubblicazione, che è opera dello spirito illuminato di un fervente amico dell'Italia, della sua gloria e della sua bellezza.

A. C.

RUDOLF BURCKHARDT: *Cima da Conegliano*. Leipzig, W. Hiersemann, 1905.

Finalmente una buona monografia sopra un artista veneziano! L'A. oltre caratterizzare l'arte di Cima, e inquadrarla nel tempo meglio che fosse stato fatto finora ha portato contributi nuovi. Ha dimostrato la derivazione dell'artista da Bartolomeo Montagna, non da Alvise Vivarini o Giambellino come prima era stato affermato. La serie delle osservazioni ben determinate sopra i due più giovanili quadri di Cima, le pale di Olera e Vicenza, ci fan credere che il risultato dell'A. sarà universalmente accettato. Solo nei quadri posteriori al 1492, — Cima aveva già 32 anni circa — si sente l'influsso dell'arte veneziana d'Alvise e di Giambellino.





La Crocifissione. Gaeta, Candelabro della Cattedrale



Le Marie al sepolcro di Cristo. Gaeta, Candelabro della Cattedrale

L'A. anzi suppone che per quanto Montagna sia stato il suo principale maestro, non sia stato il primo cronologicamente, bensì un artista di Conegliano stesso, giacché i quadri montagneschi di Olera e Vicenza furono eseguiti dal Cima già più che venticinquenne. Ma questa come altre ipotesi non possono se non avere valore esclusivamente soggettivo: certo si è che l'assimilazione delle forme del Montagna non sono spiegabili con una dimora passeggera nella bottega del maestro. Una ricerca nuova sulle origini del Montagna potrà spiegare anche meglio questo risultato.

A Venezia, Cima comincia prima a sentire l'influsso d'Alvise, e più alvisiana di tutte è la pala di Conegliano del 1493; ma già nel Battesimo di S. Giovanni in Bragora (1494) si sente approssimare il *genius loci*, Giovanni Bellini. Per il Battista di Santa Maria dell'Orto facciamo le più ampie riserve sulla data che propone il B., 1493-94; perchè esso ha un'impronta montagnesca spiccatissima. Il paesaggio appare in questo quadro per la prima volta e assume maggiore sviluppo nella Madonna di Vienna.

Dal 1496 al 1504 l'opera di Cima è caratterizzata da un maggior studio delle figure nella loro plasticità e risalto, forse per una leggiera assimilazione degli intenti artistici di Antonello da Messina, come si può arguire dal San Sebastiano di Strassburg, meraviglioso per lo spirito cimesco che viene ad addolcire, a render più buona e semplice senza diminuirne la potenza d'una concezione antonelliana. L'opera più bella di questo periodo è il San Tommaso di Londra, che inizia il gruppo delle creazioni maggiori.

A Modena, a Parma, a Milano esse sono conservate: e si giunge all'Adorazione de' Pastori di Santa Maria del Carmine a Venezia, la prima opera in Cima cinquecentesca. L'influsso del giovanissimo Giorgione sopra Cima già quasi cinquantenne è storicamente poco ammissibile; eppure in quest'opera è un'unità nello spirito della scena, è un'espressione generale che non si può dire romantica, ma di anima raffinata e profonda, dolcemente melanconica, con la quale appunto Giorgione iniziò il Cinquecento. Dopo questo capolavoro che si può considerare come un magnifico tentativo, Cima ritornò nelle sue forme abituali. L'ultima opera di lui sicuramente databile è circa del 1516.

Questa la prima parte, la migliore del libro del B. La seconda è uno sguardo sintetico sulla evoluzione artistica di Cima ne' vari elementi delle opere, sulla natura di lui, e sul posto ch'egli occupa nella pittura veneziana. Nei primi due capitoli sono buone osservazioni insieme purtroppo con teorie estetiche e affermazioni metafisiche; l'ultimo ci sembra troppo incompleto perchè troppo ristretto il raffronto al solo Giambellino.

Una terza parte contiene l'elenco critico delle opere di Cima, ed è la più difettosa. Già nella prima parte si può notare che le opere di cui parla e che data,

sono troppo poche di fronte alle esistenti. L'A. si è limitato ad analizzare quelle che con i documenti potevano essere almeno a un dipresso datate: delle altre molte opere non si è curato. Ciò, è naturale, serve alla chiarezza; ma fornisce idea incompleta dell'artista. Per mezzo delle osservazioni stilistiche, di cui pure il B. mostra di saper trarre profitto, egli poteva raggruppare attorno le opere databili per documenti le altre di caratteri affini. Con ciò avrebbe ad esempio fatto risaltare un periodo caratteristico per Cima dall'intensità dei colori suoi, tipica soprattutto nel quadro di Monaco e in quello del museo di Verona che il B. non nomina nemmeno nell'indice, e che pur tuttavia è uno dei più belli e più conservati di Cima. Il B. ha voluto dare la serie delle opere *importanti*: e questo procedimento è antiscientifico, e soggettivo è il modo speciale con cui egli l'ha trattato. Pone tra le *importanti* la brutta Madonna e Santi di Francoforte, opera di misero discepolo, e altre parecchie opere di scuola, tra cui include a torto la Madonna della galleria di Budapest. Giustamente invece vi pone quella della collezione Morelli di Bergamo. Checchè ne dica l'A. un elenco più completo e più critico sarebbe stato di grande utilità; anche pei disegni tra cui è impossibile ammettere come di Cima i due di Berlino che tradiscono forme posteriori. La parte buona dell'indice è formata da un gruppo di opere non prima conosciute.

Il Burckhardt dunque ha studiato bene, con cura, senza prevenzioni ed è venuto a risultati nuovi: peccato non abbia studiato tutto! *L. v.*

GIORGIO BERNARDINI: *Le Gallerie dei quadri di Rovigo, Trieste, Udine*. Dal *Bollettino Ufficiale* del Ministero della pubblica istruzione. Roma, 1905.

Il dott. Bernardini continua la sua rivista delle gallerie minori d'Italia; e il lavoro nel progredire migliora. Egli ha spesso trovato che le gallerie prese ad esaminare avevano cataloghi antichi e con intendimenti locali troppo ristretti; quindi antiquate prevenzioni e desiderio costante di magnificare cose non degne. I nuovi studi sopra singoli artisti o diverse scuole hanno molte cose sbattezzate: e i risultati delle nuove ricerche sono stati raccolti dal B. con diligenza. Egli trascura tutte le tradizioni non fondate; e partendo dall'analisi delle forme studia le opinioni negli ultimi tempi espresse, le vaglia, le giudica. È anzi il maggior pregio di questo lavoro l'oggettività di giudizio sulle varie opinioni: non appartenendo a nessuna chiesuola critica, egli sceglie tra le varie opinioni quella che più corrisponde alla sua analisi paziente, individuale. È deplorabile che la prudenza sia talora spinta a un grado esagerato, sì che diventa paura incerta della luce del sole, come là dove dubita ancora che Tommaso da Modena sia modenese di nascita.



Ma tra la faraggine d'arditi sentenziatori applaudiamo pure e di gran cuore a un prudente e a un modesto! La sua prudenza non gl'impedisce talora d'opporci, e a ragione, contro le maggiori autorità, come nel giudizio su Dario da Treviso. La gran copia di raffronti

tratti dai quadri delle maggiori gallerie europee anche se non sempre giusti, non possono a meno di essere di sussidio per chi con intendimenti seri si accinga a visitare le gallerie delle quali l'opuscolo tratta.

A. V.

## BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

**Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.**

243. BAYET (CH.), *Précis d'histoire de l'art*: nouvelle édition. — Paris, Picard & Kaan, 1905, 8° fig., pag. 462. [*Biblioth. de l'enseign. d. beaux-arts*].

Nella schiera ormai numerosa dei brevi manuali di storia dell'arte, questo del B. tiene sempre uno dei primissimi posti, come fu tra i primi anche per tempo. L'autore ha potuto così meglio tenersi al corrente e ne mostra ora assai soddisfacenti i risultati. Noi italiani potremo rilevare al primo sguardo, che, specialmente nelle età moderne, l'arte francese vi ha la parte del leone, ma ciò dipende dalle condizioni stesse dell'opera, e si giustifica anche col fatto che, specie dopo il rinascimento, la Francia ha spesso in arte una preminenza evidente; non però che non vi sia una certa sproporzione tra il confinare in un solo capitolo l'arte di Fiandra, d'Olanda, di Spagna, d'Inghilterra e d'Italia nei secoli XVII e XVIII, e darne tre o quattro alla sola Francia. Il genere delle incisioni, (escluse s'intende, quelle ancora fatte su troppo vecchi clichés) ci sembra molto adatto, cosicchè il volume riesca di giuste proporzioni e di gradevole aspetto.

244. BAYET (CH.), *L'art byzantin*. Troisième édition. — Paris, Picard & Kaan, 1904, 8° fig., pag. 320. [*Biblioth. de l'enseign. d. beaux-arts*].

La nuova edizione non differisce che per impercettibili modificazioni ed aggiunte (specialmente note bibliografiche) dalle precedenti, mentre in questi ultimi anni, come rileva l'A. stesso, l'attività degli studi bizantini è stata notevolissima. Ma si può riflettere che in tali studi, pur molto importanti, si tengono ancora agitate la maggior parte delle questioni, specie sull'origine e sulle influenze dell'arte bizantina, e che in un manuale come quello del B. non era forse utile far posto a deduzioni che non hanno ancora una rassicurante stabilità. E il libro resta, come era già, l'opera di un competente.

245. BRYAN'S *Dictionary of Painters and Engravers: new edition revised and enlarged under the supervision of George C. Williamson, with numerous illustrations*. London, Bell, 1903-05, 5 voll. in-8° gr., con tav.

Questo dizionario, la cui prima edizione risale al 1816 (altre due nel 1849 e 1884-89) è venuto acquistando sempre maggiore importanza, così per l'ampiezza come per l'esattezza, cercando insomma di riuscire sempre meglio allo scopo che si propone un'opera di tal natura. Non si potrebbe dire però che sia in tutto degno di encomio. Le biografie dei maggiori artisti sono affidate a persone di particolare cultura e quindi convenientemente elaborate; ma quando si tratta di artisti secondari (e le ricerche in un'opera di consultazione si riferiscono di solito più a questi che a quelli) è facile riscontrarvi deficienze. Un inopportuno sfoggio di erudizione è stato poi fatto nel cambiare agli artisti i nomi tradizionali, restituendo loro la vera o supposta forma originale (che spesso non è stata mai usata e che dai più non si conosce) e producendo così un difetto non lieve per tal genere di opere, ove si esige la speditezza della ricerca. Per esempio, nessuno mai cercherà Giulio Romano sotto la « parola d'ordine » *Dei Giannuzzi*, nè il Pinturicchio sotto la strana forma *Biagio, Bernardino (di Betto) di*, nè Giusto di Ravensburg sotto la forma errata *Alemanno (Iustus d')*, e così per cento altri; difetto a cui rimediano insufficientemente i rimandi. Inoltre scarsissima è la bibliografia, che pur è oggi uno dei principali requisiti delle opere di consultazione. Opportune, numerose e belle sono le illustrazioni.

246. CERMENATI (MARIO), *La geologia e le arti del disegno (Rivista d'Italia, anno VIII, pag. 762-788; Roma 1905)*.

Affermato il principio (non proprio indiscutibile) che le arti belle debbono avere il loro fondamento nella scienza, l'A. svolge in special modo il concetto che più stretti debbono essere particolarmente i rapporti fra le arti del disegno e la scienza della terra, richiamandosi a Leonardo da Vinci e ad altri artisti.

247. FRICKEN (ALEXIS VON), *Le réveil de l'esprit aryen dans l'art de la Renaissance*. — Paris, Fischbacher, 1905, in-8°, pag. 387.

« Les Aryens et les Semites dans le monde antique; les Egyptiens — Les centres de civilisation sémitiques et touraniens dans l'Asie Occidentale — Les Hebreux — Les Arabes — Les Grecs — Les Romains — Le mysticisme — Les facultés philosophiques chez les différents peuples — Les Hindous — Les Perses — Influence de la culture sémitique sur la civilisation des peuples aryens dans le monde antique — L'invasion des mœurs orientales à Rome — L'esprit aryen s'affranchissant de l'influence sémitique — La culture de la Renaissance et le reveil de l'esprit aryen dans le communes italiennes — L'étude de la culture classique par les italiens de la Renaissance — La Reforme et la Renaissance — L'influence de la nature sur la formation des idées religieuses — Caractère classique de l'art chrétien des premiers siècles — La transformation de l'art classique chrétien sous l'influence des idées de l'Orient sémitique — L'origine du style byzantin — L'art italien de la Renaissance ». Tale il sommario dei capitoli, a cui non è necessario qui aggiungere altro per dare idea del contenuto del libro, interessante per l'argomento e non superficiale nella trattazione. Il pensiero fondamentale dell'A. è che l'attività dello spirito ariano nella nostra nazione fu intralciata, anzi interrotta, tra l'età classica e quella del Rinascimento, dalla prevalenza delle idee dell'Oriente semitico, cioè dal cristianesimo del medioevo.

248. LAPAUZE (HENRY), *Mélanges sur l'art français*. Paris, Hachette, 1905, in-16°, pag. 320.

Scritti di vario genere e di varia importanza, già pubblicati separatamente nelle riviste, ma sempre notevoli per l'acume e l'agilità dello scrittore. [*L'Académie de France à Rome; Une Académie révolutionnaire des Beaux-Arts* (cioè la *Commune génératrice des arts* istituita dalla Convenzione nel 1793); *La Tour au Musée de Saint-Quentin; L'œuvre d'Ingres; Les portraits dessinés d'Ingres; La copie des fresques de la Chapelle Sixtine par un artiste français* (X. Sigalon); *Un grand potier à la fin du XIX siècle: Jean Carriès; L'art de la dentelle française; Le droit d'entrée dans les Musées*]. Su quest'ultimo argomento il L. ha scritto anche un volume, e qui aggiunge interessanti notizie statistiche.

249. MAUCERI (ENRICO), *Siracusa*. — Palermo, Pedone Lauriel, 1904, 8° fig., pag. 61.

È questo il primo volume di una nuova collezione di monografie, che si propone l'illustrazione dell'isola in tutte le sue parti e in ogni suo aspetto, con particolare riguardo però all'arte e alla storia. Vi è da bene augurare all'avvenire della collezione da questo primo saggio, ove i monumenti di Siracusa sono illustrati con amore e diligenza, pari alla speciale competenza dell'A. nell'argomento. Nelle ultime pagine (53-61) è riassunta brevemente, ma felicemente e compiutamente la storia dell'arte a Siracusa nei tempi medievali e moderni.

250. MORICI (MEDARDO), *Opere d'arte italiane in*

*Francia nel Cinquecento* (Rass. bibl. dell'arte italiana, anno VIII, pag. 41-46; Ascoli P. 1905).

Ricorda come l'esodo delle opere d'arte sia più antico di quanto non si dica comunemente, e adduce un documento inedito, che è una lettera di Nicolò Ridolfi (nipote di Clemente VII) il quale nel 1536 scrive ad un suo parente presso la Corte di Francesco I, incaricato di vendere una statua di Venere ed altre anticaglie, ch'ei spediva in Francia per aver danaro.

251. MUÑOZ (ANTONIO), *Rassegna d'arte copta* (*Rivista d'Italia*, anno VIII, pag. 834-843, fig.; Roma 1905).

Discorre, seguendo lo Strzygowski, dell'importanza essenziale che ebbe l'arte copta nella formazione dell'arte bizantina. Nell'arte copta lo spirito e la tecnica sono egiziani, l'oggetto della rappresentazione e i tipi sono greci, i motivi ornamentali sono siriaci. Il M. illustra brevemente questi caratteri.

252. PINZI (CESARE), *I principali monumenti di Viterbo: guida pel visitatore*. Terza edizione considerevolmente accresciuta, con due appendici. — Viterbo, Monarchi, 1905, 16°, pag. VIII, 229. (L. 1).

Fra le pochissime buone guide locali d'Italia è da porre questa del P., una vera e propria monografia generale della città, con giusto equilibrio tra le notizie e le considerazioni, con giudiziosa armonia tra l'illustrazione storica generale e il rilievo dei particolari. La parte maggiore, come indica il titolo, è dedicata ai monumenti, così della città come del suburbio, studiati amorevolmente dall'A.; il quale ha creduto poi opportuno di riassumere in un'appendice le notizie sul pittore viterbese Antonio del Massaro detto il Pastura, aggiungendo qualche nuovo dato archivistico allo studio fatto dallo Steinmann su quell'artista.

253. STIAVELLI (CARLO), *L'arte in Valdinievole* (con 21 illustrazioni nel testo e 19 fuori testo) — Firenze, Lumachi, 1905, 16°, pag. 159. [*La Toscana illustrata*, I].

Si ha qui una nuova collezione che « comprenderà una serie di volumi-guide destinati a far meglio conoscere dal punto di vista artistico e storico, la regione toscana, ed in particolar modo le località meno note, o sulle quali scarseggiano studi o notizie ». L'idea è dunque veramente lodevole e degna d'essere imitata anche nel resto d'Italia. L'A. di questo primo volumetto è il direttore (e fu l'ordinatore) del Museo civico di Pescia e quindi capace, quanto altri mai, a porgere notizie artistiche della Valdinievole, cioè dei tre mandamenti di Pescia, Borgo a Buggiano e Monsummano (oltre i paesi di Serravalle, Lamporecchio, Cerreto-Guidi e Vinci). L'esposizione della materia è, come dev'essere, breve e sommaria: anzi, se fosse ancora qua e là sfrondata, non ne perderebbe, essendo utile in questa forma di libri il laconismo e lo studio rigoroso di non esorbitare dall'argomento. Lodevole è il volumetto anche per le riproduzioni, che sono parecchie, non comuni e ben riuscite.

254. ZACHER (ALBERT), *Venedig als Kunststätte*.



— Berlin, Bard, Marquardt & C., 1905, 16°, pag. 83. [*Die Kunst herausgegeben von Richard Muther*, n. 6].

L'A. accompagna il lettore attraverso le opere d'arte veneziane, senza pretesa di dir cose nuove, ma col desiderio di esaltare il lettore, e di chiarirgli il laberinto dei quadri. Pel primo fine fa molta poesia tedesca. Pel secondo fa degli alberi genealogici che non chiariscono niente, perchè si riferiscono a un piccolissimo numero di artisti principali, e sono per giunta imprecisi. Jacobello del Fiore e Michele Giambono non sono bizantini-veneziani; non è da loro che deriva la scuola di Murano; non è da Mantegna che artisticamente dipende Jacopo Bellini(!), ma in caso precisamente il rovescio

L. v.

### Storia particolare dei monumenti.

255. AMAUDRY (LÉONCE), *The collection of Dr. Carvallo at Paris*. (*The Burlington Magazine*, vol. VI, pag. 95-96, 179-191, 294-312, figg.; London 1904-1905).

L'A. indica una Mater Dolorosa firmata da Tiziano, e di cui quella del Prado è una replica debole. L'A. suppone che il quadro facesse parte della collezione particolare di Carlo V.

Dà notizia di una *Pietà* di scuola veneziana della fine del secolo XV, di quadri spagnuoli di Zurbaran, Morales, Goya.

Descrive sei quadri di autori fiamminghi (fra i quali G. David, Mabuse, B. Van Orley), uno di scuola francese (fine sec. XV), uno senese attribuito a Giovanni di Paolo, tre spagnuoli del secolo XV, e quattro della Germania meridionale.

R. Fry vi aggiunge una nota su Giovanni di Paolo, attribuendo a questo pittore alcune miniature di un manoscritto della *Divina Commedia* della collezione H. V. Thompson e riproducendone una.

256. BALLETTI (A.), *Due camini ed un'ancona di Prospero Clemenli*. (*Rassegna d'arte*, anno V, pag. 72-73, fig.; Milano 1905).

Si tratta di oggetti ora dispersi in commercio. L'A. riproduce due statuette e due stemmi che ornavano l'ancona. Uno dei camini portava la data del 1556.

257. BERENSON (BERNHARD), *Una Annunciazione del Pesellino* (*Rassegna d'arte*, anno V, pag. 42-43, fig.; Milano 1905).

È un dipinto su tela, appartenente alla collezione Parry a Highnam Court presso Gloucester.

258. BERTAUX (EMILE), *Le Missel de Jean Borgia* (*Revue de l'art*, t. XVII, pag. 241-256; Paris 1905).

Il messale è quello della cattedrale di Chieti, donato dall'arcivescovo Guido de' Medici. Con un diligente esame l'A. stabilisce che le ricche miniature sono opera d'uno scolaro di Attavante, eseguite circa il 1493 per Giovanni Borgia, arcivescovo di Monreale, che fu perciò il primo possessore del Codice. Il B. rileva l'interesse di quelle miniature anche come documento della famiglia Borgia.

259. BISCARO (GEROLAMO), *Note e documenti Santambrosiani* (*Archivio stor. lomb.*, a. XXXI, p. 302-359, a. XXXII, p. 47-94; Milano 1904-5).

L'A., pur omettendo di partecipare alle vive discussioni degli storici dell'arte circa la costruzione della basilica di Sant'Ambrogio e l'altare, ha preso ad esaminare ed accertare i documenti d'archivio che si riferiscono alla storia della basilica, alle sue vicende ecclesiastiche e civili. Ne è risultato questo importante lavoro, che sarà efficace contributo anche alla soluzione di diverse questioni artistiche. Vi sono pubblicati anche alcuni nuovi documenti, tra i quali segnaliamo il contratto mediante cui i maestri di legname Lorenzo da Origgio, Giacomo da Torre e Giacomo del Maino assumono la costruzione degli stalli del coro (16 ottobre 1469).

260. BOLOZ ANTONIEWICZ (F.), *Das Rätsel der « derelitta »* (*Bulletin int. de l'ac. de Scienc. de Cracovie*, anno 1905, pag. 8-16).

Studiando il quadro di palazzo Rospigliosi, attribuito al Botticelli, l'A. crede che raffiguri Lucrezia, appena libera della violenza di Sesto Tarquinio; quanto a l'artista, ritiene sia lo stesso che ha dipinto il cassone con le storie di Lucrezia della Galleria Pitti, nonché il cassone di Ester (a Chantilly e alla Galleria Lichtenstein di Vienna, attribuiti dal Berenson ad Amico di Sandro. L'A. vorrebbe riconoscervi la mano di Filippino Lippi.

261. BRANN (JULIUS), *Das Winckelmann-Portrait von Anton Raphael Mengs* (*Zeitschr. f. bild. K.*, v. XVI, pag. 173-175, fig.; Leipzig 1905).

Il ritratto era noto soltanto per la riproduzione incisa in rame dal Blot (Parigi 1815); l'originale è stato di recente riconosciuto, in possesso del principe Lubomirski a Cracovia, e qui riprodotto ed illustrato con notizie storiche. L'A. presenta anche la riproduzione e notizia di un altro ritratto del W. inciso all'acquaforte dalla Kauffmann.

262. CAGNOLA (GUIDO), *Intorno a Francesco Napoletano* (*Rassegna d'arte*, anno V, pag. 81-83, fig.; Milano 1905).

Indica ed illustra brevemente tre quadri di quel pittore leonardesco, conservati rispettivamente nel Museo di Zurigo, nella Pinacoteca di Brera, e presso la Historical Society di New York, e li pone a riscontro con le notizie date su di lui dal Morelli e dal Justi, per rilevare i problemi a cui dà luogo la determinazione della personalità dell'artista.

263. CAGNOLA (GUIDO), *A proposito di un ritratto di Bernardino de' Conti*. (*Rass. d'Arte*, a. V, pag. 61-62; Milano 1905).

Vuole che sia mantenuta la vecchia attribuzione al Conti del ritratto virile passato ultimamente dai Grandi di Milano al Thiem di San Remo, e ascritto dal Carotti (*L'Arte*, pagine 51-52) al Boltraffio.

264. CAMPBELL (DODGSON), *Alexander's journey to*

*the sky: a woodcut by Schäufolein.* (*The Burl. Mag.*, vol. VI, pag. 395-401 con 2 tav.; London 1905).

La leggenda del viaggio aereo di Alessandro Magno, diffusa anche in molti manoscritti occidentali, si trova rappresentata in una preziosa incisione di Hans Schäufolein (m. 1540) nel British Museum; l'A. la illustra, e riporta anche due miniature francesi dello stesso soggetto.

265. CARNESECCHI (CARLO), *Un ritratto femminile di Alessandro Allori.* (*Rivista d'arte*, anno III, pagine 17-18; Firenze 1905).

Da un documento si ha notizia del ritratto di Maria Salviati (m. verso 1593) fatto dall'Allori per la villa del Ponte alla Badia.

266. DURAND-GRÉVILLE (E.), *Trois portraits méconnus de la jeunesse de Raphael.* (*Revue de l'art*, t. XVII, pag. 377-386, fig.; Paris 1905).

I ritratti, tutti e tre della Galleria Pitti, sono: il *Ritratto d'un giovinetto*, n. 44, che recava prima il nome del Francia, ed ora ha quello di Raffaello col pun'io interrogativo, e raffigura (come conclude l'A.) Francesco Maria della Rovere; il *Ritratto virile*, n. 195, ascritto al Francia, e rappresentante Guidobaldo di Montefeltro zio e padre adottivo del fanciullo; infine l'*Elisabetta Gonzaga*, n. 1121, recante sul cartellino l'attribuzione dubitativa al Mantegna, e già ascritto dal Calvescasse e dal Venturi al Bonsignori. L'A. cerca corroborare le sue convinzioni con raffronti stilistici, e le accorda con le circostanze storiche, le quali gli consentono anche di concludere che i tre dipinti furono eseguiti da Raffaello tra il 1503 e il 1504.

267. FABRICZY (C. DE), *Un'opera di cesello tedesco a Padova.* (*Rassegna d'arte*, anno V, pag. 40-41, fig.; Milano 1905).

È una statua di San Michele Arcangelo, (oggi conservata a Montemerlo presso Padova) opera, come si rileva da un'iscrizione, di un austriaco Maestro Egidio, del 1425.

268. FOURNIER-SARLOVÈZE (R.), *Les peintres de Stanislas-Auguste: Grassi* (*Revue de l'art*, t. XVII, pag. 257-268, 337-352; Paris 1905).

Rassegna delle opere di Giuseppe Grassi, leggiadro ritrattista, che nacque a Udine nel 1757, fu educato in Germania, lavorò a Varsavia, dove Stanislao Augusto l'aveva mandato nel 1790, e poi a Gotha e a Dresda, dove morì nel 1838. Dimorò anche a Roma in due periodi. Sono riprodotti parecchi bei ritratti, specialmente femminili.

269. FRY (ROGER E.), *On a painting by Antonio da Solario.* (*The Burl. Mag.*, v. VIII, p. 75, fig.; London 1905).

Già in precedenza un quadro della collezione Worthheimer, con la firma di un Antonio da Solario, veneto, aveva dato luogo a dubbi e a discussioni, per avere il dipinto troppo differenti caratteri da quelli dell'artista sin allora noto con quel nome, e che aveva dipinto a Napoli. Ora il F. dà

comunicazione di un altro quadro con la firma « Antonius Solarius Venetus MDVIII », in possesso di Mr. Humphry Ward. Si rivelerebbe così un ignoto artista che, secondo il F., muove dai Vivarini, e si aggrega poi alla scuola leonardesca, tenendosi sulle orme di Andrea Solario.

270. FRY (ROGER E.), *On a Florentine picture of the Nativity* (*The Burl. Mag.*, vol. VII, pag. 70-75, fig; London 1905).

Appartiene a Mr. Stogden, e può ascriversi, per il F., al Botticini; al quale incidentalmente l'A. pensa possa darsi anche la Madonna col Bambino della Galleria di Berlino, che porta il nome del Verrocchio (104 A). Il quadro di Mr. Stogden è interessante anche perchè reca nel fondo la veduta di Firenze.

271. GERSPACH (E.), *Oeuvres des Robbia peu connues ou inconnues* (*Rass. d'arte*, a. V, pag. 94-94; Milano 1905).

Descrive due pale d'altare in terra cotta nella chiesa di Gavinana, che possono essere opera di Giovanni della Robbia.

272. GIGLIOLI (O. H.), *Su alcuni affreschi perduti dello Starnina.* (*Riv. d'Arte*, a. III, pag. 19-21; Firenze 1905).

Documento dell'Archivio di Stato di Firenze (del 6 febbraio 1408) riferentesi alle pitture d'una cappella in Santo Stefano d'Empoli eseguite dallo Starnina. La cappella bruciò nel 1642, ma l'A. non crede difficile si ritrovi qualche avanzo degli affreschi sotto l'intonaco.

273. GUIDOTTI (CAMILLO), *Tre chiese medievali in Piacenza che presentano le identiche deviazioni nel loro piano iconografico* (*Arch. stor. p. l. prov. parmensi*, N. S., vol. II, pag. 163-164, 1 tav.; 1905).

L'articolo si limita a presentare le tre piante delle chiese di Santa Brigida, Sant'Eufemia e cattedrale.

274. HOLMES (C. H.), *A picture of St. Jerome attributed to Titian* (*The Burl. Mag.*, vol. VII, pag. 50-53, fig.; London 1905).

La pittura, appartenente alla collezione di W. J. Davies di Hereford, corrisponde molto chiaramente alla grande incisione che il Morelli menziona parlando del Campagnola, ritenendola direttamente di Tiziano o almeno eseguita su un disegno di lui. Il quadro è troppo e malamente ritoccato per poter riconoscere con sicurezza l'autore, ma vi si riscontrano tracce così cminentemente tizianesche che l'A. trova difficile assegnarlo ad uno scolaro o ad un copista. Egli anzi pensa se si possa identificarlo con un San Girolamo commesso a Tiziano nel 1531 da Federico Gonzaga e oggi non più noto.

275. JAHN RUSCONI (ART.), *Attraverso l'Abruzzo: Alba Fucense.* (*Emporium*, maggio 1905, pag. 357-376).

Fatta una breve rievocazione della storia d'Alba, l'A. descrive e riproduce la porta in legno del secolo XII; il pulpito splendido di Giovanni marmorario romano e di m<sup>o</sup> An-



drea, esempio non isolato di una corrente romana negli Abruzzi; un trittico bizantino con la Madonna nel centro, secondo l'A, del secolo XIII; e un reliquario greco del secolo XI. Riproduce inoltre un trittico d'avorio d'arte forse francese (sec. XIV) e due croci d'argento di scuola guardiense (sec. XV).

276. JOURDAIN (M.) *Milanese laces*, (*The lace collection of Mr. Arthur Blackborne*). (*The Burl. Mag.*, vol. VI, pag. 384-390, 4 tav., London 1905).

Riproduce e descrive undici pezzi di merletti milanesi del Cinquecento, premettendo alcune osservazioni storiche generali.

277. LATHROP (FRANCIS), *The new Velazquez in the Boston Museum*. (*The Burl. Mag.*, vol. VII, pag. 8-16, fig., 1 tav.; London 1905).

L'A. è un artista al quale è stato espressamente sottoposto per un esame critico il ritratto di Filippo IV, acquistato pochi mesi or sono a Boston. Egli rende conto delle osservazioni tecniche e dei raffronti da lui fatti con altri quadri del Velazquez, e conclude che i dubbi contro l'autenticità di questo ritratto non sono fondati; anzi si tratta di un'opera ammirabile, ed importante nella carriera dell'artista, che deve averla dipinta nel 1623.

278. LUDWIG (GUSTAV), *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*. (*Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml. Beih. z. 26 Bd.*, pag. 1-159; Berlin 1905).

È un saggio postumo delle preziose fatiche del dotto studioso recentemente perduto. Sono tutti nuovi documenti, di varia natura e di varia importanza, riferentisi ai seguenti artisti: Carlo Crivelli, Giov. Boldu, Nic. Rondinelli, Francesco Tacconi, B. Boccaccino, i Vivarini, i pittori della sala del Magg. Consiglio, Cristoforo da Parma, Lattanzio da Rimini, Marco Marziale, Vincenzo da Treviso, Francesco Bissolo, Seb. Zuccato, Pasqualino Veneto, Ben. Diana, Giovanni Mansueti, Gir. Mocetto, Vitt. Belliniano, Vinc. Catena, Giov. Buonconsiglio, Lorenzo Luzzo, Andrea Bussati, Petrus de Inganatis, Pietro Duia, Matteo Duia, Vettor Greco, Vettor dalle Madonne, Zuanne da Brescia, Zuan Ger, Savoldo, Z. A. Sacchi (Pordenone), L. Lotto, Rocco Marconi, Zampietro Silvio, Vettor Brunello, Domenico dalle Greche, Giovanni Busi (Cariani), Giac. Pistoia, Aless. Oliverio, Giovanni Orioli, Francesco de Francischis.

279. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Per la storia artistica della chiesa di San Satiro in Milano (spigolature d'archivio)*. (*Archivio stor. lomb.*, a. XXXII, pag. 140-151; Milano 1905).

Sono documenti dell'Archivio di Stato: I. Inventario degli oggetti del rettore della chiesa di San Satiro del 1476. II. La cappella di Santa Barbara in San Satiro. III. Una cappella ducale in San Satiro. IV. Note d'arte e oggetti artistici in San Satiro (la Santa Barbara del Boltraffio [1502], l'altare della Pietà, porte minori della chiesa, la cappella di

Santa Caterina, lavori eseguiti da Cristoforo da Birago lapicida, pagamenti al pittore Ambrogio da Fossano, modello della facciata (1487), figure in cotto levate dal tiburio).

280. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Il Maestro della pala sforzesca*. (*Rass. d'arte*, a. V, pag. 44-48, fig.; Milano 1905).

Ritiene non possa affermarsi la più comune attribuzione allo Zenale, nè quella a Bernardino de Conti (Morelli), nè quella, pure più fondata, al De Predis; il maestro è ancora un ignoto. Deve esser suo anche un quadro recentemente acquistato dal signor Luigi Cora di Torino, e l'analogo disegno del British Museum, che da molti ritenevasi fatto per la pala di Brera, e invece (com'è evidente) per questo secondo quadro. Dell'ignoto maestro è naturalmente anche il disegno che servì per il ritratto del piccolo Massimiliano, nella Ambrosiana.

281. MALAGUZZI VALERI (FR.), *Maestri minori lombardi: I. I seguaci del Bergognone* (*Rass. d'arte*, a. V, pag. 88-92, fig.; Milano 1905).

Tra i preleonardeschi il Bergognone è il maggior rappresentante di una tendenza fedele alle tradizioni di idealismo religioso che prosegue poi la sua via sin nel Cinquecento inoltrato, senza lasciarsi attrarre nel movimento novatore. Interessante è dunque lo studio dei seguaci, pur modesti, di quel maestro nelle opere ancor numerose e poco note che rimangono nei minori centri di Lombardia e nelle pinacoteche; così il M. dà notizie di Ambrogio Bevilacqua detto Liberale, Agostino da Montebello, Sebastiano da Plurio, Andrea Passeri, ecc.

282. MARINELLI (L.), *Il Santuario del Piraletto*. (*Rass. d'Arte*, a. V., pag. 53-55, con fig.; Milano 1905).

Brevi cenni storico-artistici su quel Santuario (presso Inola) particolarmente pregevole per il campanile (da alcuni ascritto al Bramante) per le cornici esterne, e per uno squisito tempio interno di stile bramantesco, degli ultimi anni del Quattrocento.

283. MASON PERKINS (F.), *Pitture italiane nel Fogg Museum a Cambridge (Mass., S. U. A.)*. (*Rass. d'arte*, a. V, pag. 65-69; Milano 1905).

È una piccola raccolta recente, ove l'A. segnala diverse opere notevoli, come un San Girolamo ascrivibile a Fra Diamante, una Madonna con Santi di Benvenuto di Giovanni, un trittico di Nicolò da Foligno, e Madonne di Antoniazio, di scuola del Pinturicchio, di scuola di B. Vivarini, di Nicola Rondinelli, ecc.

284. MORRIS (MAY), *Opus anglicanum: III. The Pienza Cope* (*The Burl. Mag.*, vol. VII, pag. 54-65, fig.; London 1905).

Col sussidio di belle riproduzioni, illustra il piviale che si conserva nella cattedrale di Pienza donatole nel 1498 da Pio II, e che è uno degli splendidi esemplari di opera anglicana dei primi del secolo XIV. Ne descrive la ricca figu-

razione, disposta in tre ordini concentrici, colle storie di Santa Caterina d'Alessandria e Santa Margherita d'Antiochia, e la vita e l'Assunzione della Vergine, e il bordo ricamato d'oro con ornati ed animali araldici. Poichè esistono altri nove o dieci esemplari di genere quasi uguale, il M. ne deduce un comune e speciale centro d'origine, che può essere stato Londra. Aggiunge poi altre osservazioni generali sulla storia e sulla tecnica di tali lavori.

285. PECCIAI (PIO), *Giovanni Pisano e la Torre pendente*. (*Miscell. di erudiz.*, vol. I, pag. 101-105; Pisa 1905).

Il P. riferisce ed illustra un documento inedito, cioè un atto del 15 marzo 1298 in cui appare Giovanni Pisano chiamato, insieme con due altri maestri d'arte, a fare una perizia di scandaglio circa l'equilibrio del campanile. Il documento, benchè tenue, è interessante assai per l'oggetto a cui si riferisce.

286. PHILLIPS (CLAUDE), *The Boston «Vlazez»*. (*The Art Journal*, 1905, pag. 101-104, fig.).

Accennando alla contestata autenticità del ritratto di Filippo IV acquistato recentemente dal Museo di belle arti di Boston, il Ph. esprime la sua opinione favorevole. (Cfr. n. 277)

287. RANKIN (WILLIAM), *Il quadro di Ruggero van der Heyden nel Museo di belle arti a Boston*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 24-25; Milano 1905)

È posta a confronto la riproduzione di quel quadro con quella dell'altro identico che è a Monaco, per dimostrare che quello è l'originale di questo. (Per una soluzione così perentoria le due riproduzioni non sono sufficienti, ma, quando mai, crediamo che non troppi lettori passeranno dalla parte dell'A.).

288. RICCI (CORRADO), *I disegni di Oxford*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 74-77, fig.; Milano, 1905).

Notizia dell'opera di Sidney Colvin (*Drawing by old Masters*, etc.) e di alcuni dei disegni ivi descritti. (Cfr. *L'Arte*, VIII, 64).

289. ROLFS (WILHELM), *Sigilgaita und die Flachbilder der Kanzel von Ravello*. (*Zeitschr. f. bild. K.*, vol. XVI, pag. 93-98, fig.; Leipzig 1905).

Esaminate le spiegazioni principali date sulle figure che adornano il pulpito di Ravello (Venturi, Filangieri di Candida, Bertaux), il R. vuol dimostrare: che i coniugi Nicola e Sigilgaita Rufolo sono ritratti nelle due formelle sottostanti alla mensola che sostiene l'aquila; che le due teste a basorilievo poste sugli angoli dell'arco non sono che figure decorative, e che il discusso busto femminile simboleggia la città di Ravello ed è stato collocato sul pulpito dopo aver figurato in qualche monumento esterno quasi come nume tutelare.

290. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Il coro presbiterale della basilica Ambrosiana*. (Estratto dal giornale *Il Politecnico*, marzo 1905, con una tavola).

Descrizione ed accurata analisi stilistica del bellissimo

coro scolpito che trovasi in Sant'Ambrogio di Milano, opera veramente pregevole della seconda metà del secolo XV, che pure, malgrado la vivezza e l'originalità delle sue forme e dei suoi ornati, è sinora rimasta quasi inosservata. Ultimamente dalle ricerche compiute dal Biscaro nell'Archivio Ambrosiano (vedi n. 259) son venuti alla luce tutti i dati storici relativi alla costruzione di detto coro, cioè la data, che è quella del 1469, e gli esecutori tra cui è quel Giacomo Majno citato spesso con onore nei lavori d'intaglio della Certosa di Pavia. Appare quindi veramente opportuno il presente studio stilistico accanto alla recente pubblicazione dei definitivi documenti d'archivio.

g. g.

291. SANTONI (CAN. M.), *Sisto V e la sua statua a Camerino*; 2<sup>a</sup> ediz. — Camerino, tip. Savini, 1905, in-8 fig., pag. 65.

Narrazione documentata delle circostanze riguardanti la esecuzione e l'erezione di quella statua (1585-89). L'A. espone poi alcune notizie su l'autore di essa, Tiburzio Vergelli, riportando anche il suo testamento del 1607.

292. SCHLUMBERGER (GUSTAVE), *Quatre bagues d'or et un reliquaire byzantin*. (*Comptes-rend. de l'Ac. des Inscript. et B. Lettr.*, a. 1905, pag. 137-143, fig., Paris).

Il reliquiario, che si conserva a Palma di Majorca, è un rozzo lavoro della bassa età dei Paleologi; gli anelli sono posseduti dall'A. e portano i nomi di personaggi dei secoli XI e XII.

293. SYLOS (L.), *Delle tettoie delle chiese romaniche in Terra di Bari e particolarmente di quella del Duomo di Bitonto*. — Bari, tip. Avellino, 1905, 8°, pag. 15. (Estr. d. *Rassegna tecnica pugliese*).

L'importante ripristino della cattedrale di Bitonto, già iniziato da qualche anno, dà luogo allo studio di interessanti questioni, fra le quali, quelle riferentisi alla copertura dello edificio, sono esaminate dall'A. in questo studio tecnico, che accompagna il progetto di restauro della tettoia della nave traversa. L'A. considera e risolve i singoli quesiti circa al numero delle capriate, alla inclinazione delle falde del tetto, al materiale di coperta, al ripristino della dipintura nella superficie intradossale, ecc.

294. SIMANCAS (MANUEL G.), *El tesoro de la catedral de Toledo, primada de España*. (*Revista de archivos, bibl. y mus.*, a. VIII, pag. 331-353 e 2 tav.; Madrid 1904).

Si descrivono tre statue della Madonna: l'una considerata come opera francese del fine del secolo XII (La Virgen del Sagrario), la seconda (Nuestra Señora del Retablo) opera locale dei primi del Trecento, e la terza (Nuestra Señora del Tesoro) di un periodo più inoltrato nel secolo stesso; questa ultima è adorna anche di una ricca corona d'oreficeria di carattere bizantino.

295. THOMPSON (EDW. MAUNDE), *The Rothschild Ms. in the British Museum of «Les cas des mathe-*



*reux nobles hommes et femmes*». (*The Burl. Mag.*, vol. VIII, pag. 198-210, fig.; London 1905).

Il ms. conservato ora nel British Museum (addition. ms., 35,321), contiene la traduzione francese del «*De casibus virorum et foeminarum illustrium*» del Boccaccio, fatta da Laurent de Premicrfait nei primi del secolo XV. Il codice appartiene però alla seconda metà del successivo (circa 1470-80) ed è illustrato da pregevoli miniature, che l'A. attribuisce a seguaci della scuola di Jean Fouquet. Ne riproduce sei, descrivendole particolarmente.

### Biografia artistica.

296. BARSOTTI (SALVATORE), *Documenti inediti su Giovanni Pisano*. (*Miscell. di erudiz.*, vol. I, pag. 95-101; Pisa, 1905).

Il primo (dell'arch. di St. di Pisa) è una ricevuta di pagamento fatta nel luglio 1296, da Giovanni; il secondo (arch. Capitol.) è un atto di vendita d'immobili a favore di Giovanni; il terzo (ibid.) riguarda anche la sua biografia artistica, poichè c'informa che nel marzo 1303 donna Parda vedova di maestro Simone senese, collocava suo figlio Andrea per apprendista presso lo scultore, il quale prometteva d'istruirlo nell'arte sua durante il periodo di sei anni.

297. BERTONI (GIULIO) e VICINI (E. P.), *Donatello a Modena*. (*Rassegna d'arte*, anno V, pag. 69-72; Milano 1905).

Si ricordano le vicende della progettata statua a Borso d'Este e della commissione data a Donatello, riferendo poi alcuni documenti dalle «*vacchette*» del Comune (1450-1453) e dai registri ordinari (1451), riferentisi alla commissione e agli accordi. Ancora ignota resta la ragione dell'inadempito contratto.

298. DRYHURST (A. R.), *Raphael*. — London, Methuen, 1905, 16°, p. xi, 223, tav. 41. [*Little Books on Art*].

Anche la collezione, a cui appartiene questo volumetto biografico, tiene un degno posto nel novero delle altre simili, per la intelligente sobrietà con cui sono esposti i soggetti, e per la veste tipografica veramente eletta sotto ogni aspetto. L'A. riassume in quattro capitoli la vita e l'opera di Raffaello; in un quinto capitolo studia l'importanza e l'influenza di Raffaello nell'arte non solo de' contemporanei, ma anche delle età successive, da Tiziano e Salvator Rosa al Mengs, ai «*Nazareni*» tedeschi, al Reynolds, al Ruskin, ai prerafaelliti de' nostri tempi.

299. GAMBA (CARLO), *Paolo Morando detto il Cavazzola*. (*Rass. d'arte*, a. V, pag. 33-40, figg.; Milano 1905).

Rassegna delle opere del Cavazzola, certe e non certe. Notevole, tra queste, l'attribuzione al C. del ritratto cosiddetto del Gattamelata nella Galleria degli Uffizi, che porta in catalogo il nome del Carotto.

300. FRIZZONI (GUSTAVO), *A proposito del Cavazzola, veronese: lettera aperta al conte Carlo Gamba*. (*Rass. d'arte*, anno V, pag. 56-58; Milano 1905).

Contesta al Gamba (vedi num. precedente) l'esclusione del ritratto muliebre della raccolta Morelli a Bergamo dal novero delle opere del Cavazzola, e l'attribuzione al Brusasorci; e aggiunge qualche altra osservazione.

301. HORN (HERBERT P.), *Andrea del Castagno* (*The Burl. Mag.* vol. VII, pag. 67-69, 222-233, figg.; London 1905).

La data di nascita di Andrea del Castagno, stabilita dal Milanese nel 1390, è, secondo dimostra l'A., errata, poichè la denuncia catastale su cui si basò il Milanese, riguarda un altro Andrea. Accordando le diverse circostanze, l'A. viene a concludere che il pittore deve esser nato circa il 1410, e non San Martino a Castagno, ma in una ignota villetta presso Scarperia e presso alla villa di Bernardetto de' Medici, del quale parla il Vasari. L'A. parla poi delle prime opere note di Andrea, come le effigie degli Albizzi sul palazzo del Bargello e il cenacolo di Sant'Apollonia, per riesaminarne la datazione, e discutendo infine la derivazione artistica del pittore, trova stretti vincoli tra l'arte sua e quella di Donatello (che appunto sarebbe stato notevolmente più vecchio di Andrea del Castagno), ma a questo riconosce una vera originalità, specialmente nella tecnica del colore.

302. LANDAU (PAUL), *Giorgione*. — Berlin, Julius Bard, 1905, pag. 67, 16°. [*Die Kunst herausgegeben von Richard Muther*, n. 20].

Per il mistero che circonda Giorgione sembra che una buona monografia sia impossibile a sperare. I pareri contraddittori dei critici più in voga, pongono i piccoli recenti biografi nella necessità continua di barcamenarsi tra un parere e un altro, e di cadere perciò in assurdi cui non porterebbe mai un punto di vista originale unico. Data questa condizione la breve monografia del Landau è stata felice talvolta nella scelta delle opinioni. Notiamo che egli ha ammesso il compimento di Tiziano nella Venere di Dresda, e, ciò che vi è di più lodevole, ha attribuito a Tiziano il Concerto del Louvre. L'attribuzione non sarà probabilmente accettata, ma ciò che importa e che incontrerà favore è la eliminazione del nome di Giorgione. Tali risultati ci fanno credere che l'A. abbia studiato bene il suo tema, il che non appare però in altre conclusioni. Il carattere della collezione, che ha forse costretto l'A. a rivestire l'esposizione di voli poetici e raffronti individuali, non ha contribuito al risalto del carattere giorgionesco, ma ha reso il libretto piacevole a leggersi. Piccole nitidissime illustrazioni accompagnano il testo.

L. v.

303. MICHEL (ÉMILE), *Corot*. (*L'Art*, 25 année, p. 3-12, 65-78, 97-107, figg.; Paris 1905).

Delinea la carriera e il carattere dell'arte del pittore francese.

304. MÖLLER (ALFRED), *Das Naturgefühl bei Nic-*

colò Pisano: *neue Beiträge zur Niccolò-Pisano-Frage*. (*Reperl. f. Kunstwiss.*, B. XXVIII, pag. 1-27, Berlin 1905).

Rileva con minuta analisi del pulpito di Pisa come il sentimento della natura si manifesti spiccatamente fin dagli inizi in Nicola accanto all'imitazione dell'antico, e come ciò agevoli a riconoscere e spiegare l'opera sua successiva, nel pulpito di Siena. Discute su le sculture del San Martino di Lucca; ritenendole eseguite tra il 1264 e il 1270, lavoro di un valente seguace di Niccolò. Conclude dalle opere del Maestro doversi dedurre che la sua patria artistica non è la Puglia, dove nell'arte dominava la inespressività (*ausdruckslosigkeit*) bizantina, ma la Toscana e il settentrione d'Italia.

305. PATRIZI (PATRIZIO), *Il Giambologna*. Milano, Cogliati, 1905, in-8, figg., pag. 268.

La vita e l'opera del famoso scultore appaiono studiate con amore ed intelligenza, e sono narrate con chiarezza ed agilità di stile, sì che la lettura del bel volume lascia impressione assai favorevole. È da notare, per altro, che la parte strettamente biografica prevale sullo studio critico dell'opera artistica del Giambologna, e per questo lato il lavoro del P. lascia ancora campo ad uno studio, come suol dirsi, più esauriente. Sarebbe stato bene poi che l'A. fosse stato più premuroso nell'indicare le fonti, bibliografiche ed archivistiche.

306. PECCHIAI (PIO), *Documenti inediti su Giovanni Pisano*. (*Miscellanea di erudizione*, v. I, pag. 44-46; Pisa 1905). (Cfr. anche n. 285, 296).

Questi documenti, dell'Archivio capitolare di Pisa, hanno la data del 1296 (stile pisano) e danno una notizia nuova: che cioè lo scultore in quell'anno lavorava al San Giovanni con un salario di 45 lire pisane, in pagamento delle quali, mancando di denari l'Opera e il Capitolo, egli riceveva un pezzo di terra in val di Serchio. Vi si indica anche che Giovanni abitava dapprima nella parrocchia di San Biagio in Ponte, ove, secondo il P., è da credere sia nato.

307. REBER (F. VON), *Die Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern und dem Galeriebeamten G. Dittlis*. (*Sitzungsber. d. philos.-philos. Kl. d. K. B. Ak. d. Wiss. zu München*, 1904, pag. 419-487).

La copiosa corrispondenza, di cui dà qui notizia il R., e che occupa il primo quarto del secolo XIX, è interessante particolarmente per la formazione e le vicende dei musei di Monaco, e anche per la conoscenza di due persone, Luigi di Baviera e Giorgio Dittlis, che molto si adoperarono per l'arte, sia antica che del rinascimento. Il resoconto che dà il R. di questa corrispondenza è diviso secondo gli argomenti: il Walhalla (o Pantheon degli illustri tedeschi), la Gliptoteca, la Pinacoteca, la Galleria dei contemporanei.

308. ROSENBERG (ADOLF), *Rubens: des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen*. — Stuttgart u. Leipzig, Deutsch. Verl.-Anstalt, 1905, 8°, pag. XLI, 518. [*Klassiker der Kunst*, n. V].

Il volume è fatto secondo il noto programma della collezione (v. n. 180). Il R. ha aggiunto poi delle singole annotazioni quasi a tutte le opere riprodotte, un indice cronologico e un indice delle opere stesse secondo i luoghi dove si conservano. (Cfr. anche n. 311).

309. ROSSI (PIETRO), *Simone Martini e Petrarca* (*Arte antica senese*, pag. 160-162, fig. 3; Siena 1904).

Riferendosi agli studi più autorevoli degli scrittori moderni (Milanesi, Müntz, De Nolhac, ecc.) espone le notizie e le congetture che si hanno su le relazioni tra il pittore e il poeta, e quindi sul ritratto di Laura, e sulla miniatura del Virgilio Ambrosiano, toccando ancora la questione della conoscenza e del culto di Simone per l'antichità classica, per mostrare che questa tendenza il pittore ebbe anche prima di aver rapporti col Petrarca.

310. SCATASSA (E.), *Artisti che lavorarono in Urbino nei secoli XVI, XVII e XVIII*. (*Rass. bibl. d. a. ital.*, anno VIII, pag. 53-56; Ascoli 1905).

Notizie di Cesare Maggiori, Basilio Maggiori, Francesco Maggiori, Ciarlini Gabriele, Frisoni Pasquino, Pandolfi G. Giacomo, Viviani Antonio, Mazza Ventura, Urbani G. Andrea.

#### **La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.**

311. BODE (WILH.), *Kritik und Chronologie der Gemälde von Peter Paul Rubens*. (*Zeitschr. f. bild. K.*, v. XVI, pag. 200-203; Leipzig 1905).

Parla del volume biografico curato dal Rosenberg nella collezione « *Klassiker des Kunst* », affermandolo deficiente di critica, e suggerendo parecchie correzioni. (v. n. 308).

312. BODE (WILH.), *Neue Forschungen über italienische Renaissance-Bronzen* (*Zeitschr. f. bild. K.*, v. XVI, pag. 122-126, figg.; Leipzig 1905).

Notizia del catalogo dei bronzi del Louvre di G. Migeon (Paris 1904) e di quello pubblicato dal B. stesso insieme col Knapp: « *Die italienischen Bronzen in den Königl. Museum zu Berlin* » (1904). L'A. si diffonde specialmente a render conto del secondo, dove egli ha avuto la parte di determinare e di ordinare le opere, mentre al Knapp è stata affidata la descrizione; spiega perciò parecchie delle attribuzioni da lui fatte. Il catalogo del Louvre contiene 692 numeri, di cui circa 600 italiani; quello di Berlino quasi il doppio, cioè 6 busti, circa 200 statuette, 36 bassorilievi, 925 placchette.

313. EUDEL (P.), *Le Truquage*. — Paris, Rouveyre [1904], in-8°, pag. 419.

Dà consigli pratici agli amatori ed ai collezionisti per conoscere il valore degli oggetti d'arte e distinguerne le contraffazioni. Applica le sue massime, inframezzate da aneddoti storici, ai diversi rami dell'arte e dell'industria: anti-



chità preistoriche, antichità egiziane, vasellami antichi e mes-sicani, vetri, medaglie, oreficerie, quadri antichi, quadri moderni, stampe e disegni, smalti, terre cotte, porcellane, libri e legature, autografi, mobili, bronzi, arazzi, stoffe, avori, armi, strumenti musicali, statue e statuette di diverse materie plastiche, etc.

314. FRIZZONI (GUSTAVO), *Osservazioni critiche intorno ad alcuni quadri delle Gallerie degli Uffizi e Pitti*. (*Rass. d'arte*, anno V, pag. 84-87, fig.; Milano 1905).

Propone parecchi cambiamenti nelle attribuzioni dei quadri di quelle Gallerie. Notiamo: agli Uffizi una Madonna col Bambino, data a Polidoro Veneziano, da assegnarsi a Bernardino Licinio; un ritratto ascritto a G. A. da Porde-none, da riferirsi solo a un mediocre veneto, e la *Conversione di San Paolo*, da darsi a un seguace di Bonifazio del Pitati; il tiepolesco *Sacrificio d'Ifigenia*, da designarsi come opera tarda d'un imitatore; il ritratto di Eleonora Gonzaga, nella Galleria Pitti, da togliersi a Scipione Pulzone per darlo con maggiore probabilità al Porbus Juniore; la *Vergine adorante il Bambino*, il bel tondo senza precisa paternità, pel quale il F. si accorda con coloro che vogliono vedervi stabilito il nome del Botticini.

315. FRV (R. E.), *French Painting in Middle Ages*. (*The Quarterly Review*, n. 400, pag. 576-598; Londra 1904).

Articolo che prende occasione dalla esposizione dei primitivi francesi e dalle principali pubblicazioni francesi alle quali essa ha dato luogo.

316. GALANTE (G. ASPRENO), *Relazione sulla catacomba di San Gaudioso in Napoli*. (*Rendic. Soc. R. di Napoli*, a. XVII, pag. 219-234, 1904).

Questo breve lavoro non è, dice l'A., « nè un commento nè una illustrazione, ma una semplice esposizione dello stato presente della catacomba della colonia africana in Napoli », al solo oggetto di implorare al negletto monumento una valida protezione. Vi restano ancora mosaici e pitture (v-vi secolo) negli arcosoli, ma sono esposti al continuo deperimento per le infiltrazioni dell'acqua.

317. GELLI (JACOPO), *L'arte italiana nel Museo di Zurigo*. (*Rassegna d'arte*, a. V, pag. 11-13, 21-24 fig., Milano 1905).

Accennata la storia della recente istituzione di quel Museo, l'A. rende conto in modo speciale della collezione di armi, dove si ammirano molti e squisiti prodotti dell'arte italiana, e più precisamente lombarda.

318. HERMANIN (FEDERICO), *Die Wiederherstellung des päpstlichen Palastes in Viterbo* (*Zeitschr. f. bild. K.*, v. XVI, pag. 192-194, figg.; Leipzig 1905).

319. MÅLE (EMILE), *L'art dans l'Italie méridionale (à propos d'un livre récent)*. (*Gazette d. B.-A.*, t. 33, pag. 117-133, fig.; Paris 1905).

Sull'opera del Bertaux.

320. MASSON (FRÉDÉRIC), *La porcelaine de Sèvres* (*Les arts*, n. 38; Paris 1905).

Con un garbato articolo storico il M. accompagna un abbondante saggio di belle riproduzioni degli oggetti della *Collection Chappey*, formata dei più schietti e rari prodotti del miglior periodo di Sévres, cioè dal 1738 al 1800.

321. MIGEON (GASTON), *La collection Chabrière-Arles*. (*Les arts*, n. 39, pag. 8-18, fig. 17; Paris 1905).

La collezione, che deve la sua particolare rinomanza a una serie di mobili del secolo XVI, contiene anche altri oggetti notevoli, come un trittico fiammingo che rammenta la maniera del Gossaert, un ritratto femminile di scuola lombarda del sec. XV, un piatto nuziale in legno di scuola fiorentina del Quattrocento, una statua d'angelo di origine lombarda e di quel periodo stesso, bronzi e maioliche francesi, ecc.

322. *Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur herausgegeben von Dr. Ernst Jaffé und Dr. Curt Sachs*. — Berlin, Edm. Meyer, 1905.

Iniziato col nuovo anno, questo periodico appare, fin dal principio, degno di lode, tanto più se, come è lecito credere, il programma avrà sempre maggiore svolgimento. La prima e principale parte del fascicolo è data alle recensioni, diffuse ed accurate; e questa è anche la parte migliore; poi vi è lo spoglio dei periodici, finora alquanto fuggevole, e infine l'annuncio di nuovi libri, divisi per nazioni. Gradevole è l'edizione.

323. MUÑOZ (ANTONIO), *Le origini dell'arte bizantina (a proposito dell'Esposizione di Grottaferrata)*. *Fanfulla d. Domenica*, Roma, 12 marzo 1905).

Dà nozione delle teorie svolte dall'Ainalov nella sua opera: *I fondamenti ellenistici dell'arte bizantina*. (Petroburgo 1900).

324. NICOLLE (MARCEL), *Les récentes acquisitions du Musée du Louvre: département de la peinture (1902-1904)*, *Ecole hollandaise*. (*Revue de l'art*, t. XVII, p. 353-358, figg.; Paris 1905).

Si nota specialmente un *Vecchio che legge* del Rembrandt donato nel 1904 dal Kaempfen.

325. *Per il nostro S. Francesco* (di G. D. B.). *Bollet. d. Museo civ. di Bassano*, a. II, pag. 1-6, 1 tav.; 1905.

Si riassume brevemente la storia artistica di quella chiesa in Bassano (costruita verso la fine del secolo XIII e molto deturpata in seguito) per invocarne restauri e ripristino.

326. POËTE (MARCEL), *Les primitifs parisiens. Étude sur la peinture et la miniature à Paris, du XIV<sup>e</sup> siècle à la renaissance*, — Paris, Champion, 1904, pag. 76.

327. RICCI (CORRADO), *L'abside di San Vitale in Ravenna*. (*Arte ital., dec. e industr.*, a. XIII, pag. 21-25, con figure e 2 tavole, Milano 1904).

Notizie relative ai restauri ultimamente compiuti. Molte e belle riproduzioni.

328. RICCI (CORRADO), *I primitivi francesi negli ultimi studi di Giorgio Lafenestre*. (*Giornale d'Italia*, Roma, 14 marzo 1905).

329. RICHTER (LOUISE M.), *Die Ausstellungen aller Siemesischen Kunst in London und Siena. (Zeitschr. f. bild. K., vol. XVI, pag. 99-108; Leipzig 1905).*

Resoconto generale delle due esposizioni e rassegna delle opere principali.

330. VON SEIDLITZ (WOLD.), *Die französischen Primitive. (Deutsche Rundschau, 31<sup>er</sup> Jg., pag. 120-128, Berlin 1905).*

331. SKINNER (A. B.), *The collection of William Newall (The Art Journal, anno 1905, pag. 149-156, figg.; London).*

La collezione consta in gran parte di oggetti di scultura italiana del rinascimento, bronzi, mobili, ecc. Il più importante è una « maschera » di donna in marmo, attribuita a Francesco di Laurana; poi vi si nota un busto virile in bassorilievo, di reminiscenze verrocchiesche; una terra cotta attribuita ad Andrea della Robbia, e fra i piccoli bronzi, un putto donatellesco, un ritratto equestre di Filippo IV di Spagna, attribuito al Tacca; un calamaio riferibile a qualche seguace di Michelangelo, due candelieri veneziani della metà del secolo XVI.

Non mancano alcuni buoni pezzi di maiolica, tra i quali primeggia un piatto di Mastro Giorgio, colla data del 1524.

332. STRZYGOWSKI (JOSEPH), *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung: ein Protest. — Leipzig, 1904, 8° fig., pag. 98.*

Prima di vibrare la sua protesta contro i restauri del Duomo di Aquisgrana, l'A. esamina i cimeli e l'architettura del tempio stesso per ritornare, presentandola in nuovo e più ampio aspetto, sopra la sua tesi della prevalenza dell'Oriente su Roma come centro di diffusione di principi, di forme e di

prodotti artistici nel primo evo cristiano. La celebre orsa di bronzo che si conserva nel Duomo è da ritenersi lavoro ellenistico. Gli avori che adornano l'ambone si dimostrano provenienti dall'Egitto, pervenuti ad Aquisgrana non già attraverso Roma, ma per mezzo di Marsiglia. Di origine orientale è anche la pina di bronzo conservata nel Duomo, la quale dovette servire per bocciuolo di fontana. Infine quantunque si sappia che Carlo Magno spogliò Ravenna di colonne e marmi per ornarne la sua nuova Roma, ciò non significa che gli architetti carolingi abbiano preso, come sempre si è ritenuto, da Ravenna il tipo di costruzione centrale che loro servì in erigere il Duomo di Aquisgrana. Tale tipo, usato in Oriente per i « martyria » già sin dal IV secolo, dovette propagarsi direttamente al mondo celtico per mezzo di una corrente artistica che rifluiva a Marsiglia: a Bisanzio, a Ravenna, a Salonicco, a Milano, non compete perciò nemmeno più il grado di centri di diffusione delle forme dell'arte orientale; il nord dell'Europa attingeva direttamente alle fonti; esso già nel IV secolo aveva in Treviri un centro proprio e in diretto rapporto con l'arte ellenistico-orientale. Anche nelle miniature lo S. trova una prova del diretto contatto della Francia con l'Oriente.

Queste considerazioni inducono l'A. a criticare per i loro caratteri iconografici non abbastanza ispirati all'oriente, i mosaici e le decorazioni moderne con le quali si è inteso di restaurare il Duomo di Aquisgrana. Più interamente che in tali osservazioni ci uniamo all'A. quando senz'altro egli proclama il rispetto dovuto ai monumenti nello stato in cui sono giunti a noi e condanna il *restauro* quale è inteso non soltanto ad Aachen!

p. t.

---

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

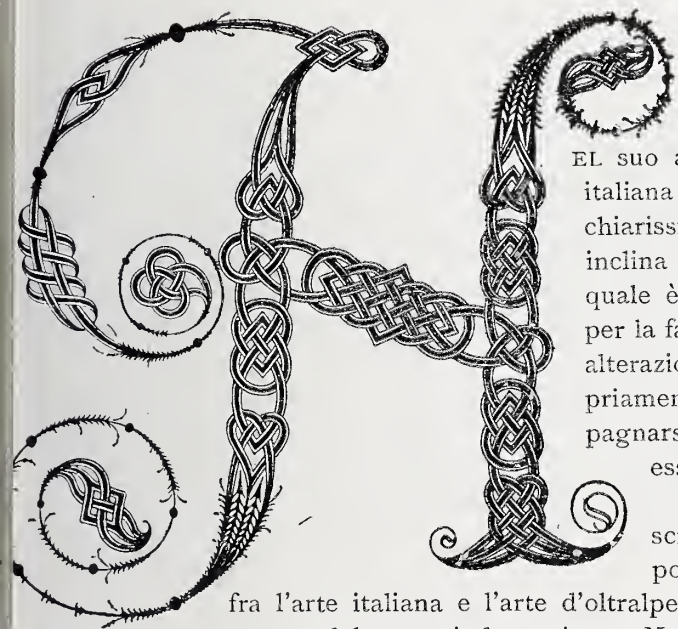
---

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45



# MICHELINO DA BESOZZO E GIOVANNINO DE' GRASSI

## RICERCHE SULL' ANTICA PITTURA LOMBARDA.



EL suo attraente studio intorno alla compenetrazione dell'arte italiana e dell'arte del Nord sul principio del Quattrocento, il chiarissimo collaboratore de *L'Arte*, il signor E. Bouchot, inclina a supporre che il nome di Michelino da Besozzo, col quale è indicato un pittore che molto lavorò in quel tempo per la fabbrica del Duomo di Milano, possa essere una volgare alterazione del vero nome di un artista che si sarebbe propriamente chiamato Michelin de Vésoul e che dovrebbe accompagnarsi con Jean Mignot e con Jacques Cône, venuti anche essi di Francia a Milano.<sup>1</sup>

Ci sia permesso di non consentire in questo col dotto scrittore, tanto più che non pensiamo punto che si possano negare le reciproche influenze ch'egli constata fra l'arte italiana e l'arte d'oltralpe, sebbene la natura e la diversa misura di esse siano ancora del tutto indeterminate. Nei documenti dell'archivio del Duomo di Milano, ove esso ritorna frequente, il nome di Michelino pittore è quasi sempre accompagnato dalla determinazione « de besutio » adoperata anche per molte altre persone che si trovarono in rapporti con la fabbrica del Duomo stesso;<sup>2</sup> si è che Besozzo è un piccolo luogo dei dintorni di Varese, presso il lago Maggiore!

Di un « Michelino vecchissimo pittore milanese », del principio del Quattrocento, « e principale di quei tempi in Italia, come fanno fede le opere sue, e gli animali d'ogni sorte nei quali fu stupendissimo » innalza le lodi il Lomazzo descrivendone una bizzarra composizione,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> E. BOUCHOT, I « Primitivi » francesi: « l'ouvraige de Lombardie » (*L'Arte*, 1905, pag. 26).

<sup>2</sup> Cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano. Indice generale*, Milano, 1885; G. D'ADDA, *Une famille d'artistes lombards au XIV et au XV siècles*.

*Les Besozzo*. (*L'Art*, 1882, II, 81 e segg.).

<sup>3</sup> « Egli s'imaginò quattro villani che ridono insieme, due maschi, e due femine; e finse il più vecchio tutto raso, il quale sta guardando d'ogni intorno e ridendo, come che goda oltre misura, che non si trovi uomo

la quale non parrà aliena dallo spirito artistico del principio del Quattrocento quando si ripensi all'amore delle « scene di genere » e dell'umorismo dimostrato da pittori quali Ottaviano Nelli, i fratelli Jacopo e Lorenzo da Sanseverino, il frescante della sala terrena in casa Borromeo a Milano, gli Zavattari, e generalmente da tutti i maestri partecipi della tendenza artistica che ebbe in Gentile da Fabriano e nel Pisanello la sua più elevata espressione.

D'altra parte, l'umanista Uberto Decembrio, morto nel 1427, nel suo dialogo di morale conservato manoscritto nella Biblioteca Ambrosiana, vanta un Michele da Pavia il quale sin da fanciullo gli si era mostrato abilissimo in disegnare animali ed era poi diventato tale maestro da superare ogni altro.<sup>1</sup> E un Michelino pavese vien pure nominato quale eccellente pittore da un codice di Cremona.<sup>2</sup> Convien dunque ammettere, come si vuole,<sup>3</sup> l'esistenza di due pittori che abbiano portato lo stesso nome di Michelino, ambedue ugualmente segnalati su tutti i loro contemporanei in Lombardia, ambedue singolari per la loro abilità in disegnare animali?

La prima volta che Michelino da Besozzo trovasi nominato negli Atti della fabbrica del Duomo di Milano si è nel verbale della seduta del 13 luglio 1404, « in quo quidem consilio primo deliberatum provisum et ordinatum fuit, quod de presenti sicut expediet pro vitriatis et aliis et aliis (*sic*) ordinate perfitiendis pro Ecclesia et sacraistiis, mittatur pro magistro Michellino de Besutio pictore *comorante Papie*, et habeatur sumptibus fabrice, et audiat ad evidentiam agendorum, quoniam summus fertur esse in arte pictorie et designamenti, ex quo speratur quod multum erit utilis fabrice predictae ». <sup>4</sup> Tali parole fanno supporre che Michelino da Besozzo dimorasse abitualmente, e già da tempo, in Pavia, ove infatti esisteva nella chiesa di Santa Mustiola una sua opera con la data del 1394.<sup>5</sup> A Pavia egli era forse stato richiamato dal compito di collaborare alla decorazione del castello visconteo, per la quale già nel 1366 Galeazzo II si era rivolto a Guido Gonzaga chiedendogli pittori anche da Mantova.<sup>6</sup> E se colà aveva a lungo dimorato e lavorato, ben si può credere che alcuno, meno bene informato, lo credesse nativo di quella città: riteniamo perciò, col Magenta, che il Michele da Pavia nominato dal Decembrio sia tutt'uno con Michelino da Besozzo.

Fra gli Atti della Fabbrica del Duomo di Milano il nome di Michelino si ritrova nel 1418, quando viene pagata all'artista la dipintura delle sculture di certe chiavi di volta nella chiesa,<sup>7</sup> e nuovamente nel 1420 quando si delibera che una controversia sorta col maestro vetraio

così melanconico e tristo, che non si muova a riso in rimirarlo, mentre che con la mane tocca lascivamente la villana che si tiene alla sinistra, la quale ha nel braccio un gatto che sembra anch'egli d'allegarsi dimenando la coda, e caccia la mano destra nelle calze al vecchio che ride, guardandolo nel volto e ridendo, in atto di godere del tutto: e dietro a questa collocò l'altra villana, la quale ride un poco meno, ma in atto conveniente appunto ad una sua pari; e ciò perchè gli sono alzati i panni dall'altro villano, e perchè ella pone a lui la mano sinistra nelle calze, donde egli dirumpe in un grandissimo riso; talmente che pare se ne oda quasi lo schiamazzo, mostrando tuttavia così smascellatamente i denti, che gli si potrebbero fino ad un minimo annoverare. Ma quello che dà loro grandissima grazia, sono certe berrette fatte all'antica, col resto delle vestimenta nella foggia che allora si usavano da villani...» LOMAZZO, *Trattato della pittura*, libro VI, cap. XXXII, pag. 559-60, Milano, 1585.

<sup>1</sup> C. MAGENTA, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1897,

pag. 32; F. MALAGUZZI-VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902, pag. 208.

<sup>2</sup> F. MALAGUZZI-VALERI, op. cit., pag. 207.

<sup>3</sup> D'ADDA, loc. cit. Il Cavalcaselle (*Storia della pittura it.*, IV, 233) ritiene che l'artista qualche volta menzionato col nome di Michelino milanese sia da distinguersi da Michele de' Mulinari, distinzione che, considerando gli atti del Duomo, ci pare senza fondamento.

<sup>4</sup> Archivio del Duomo: *Ordinazioni della fabbrica dell'anno 1390 al 1446*, a carte 352. Cfr. *Annali della Fabbrica*, cit. I, 261.

<sup>5</sup> C. MAGENTA, *La Certosa*, loc. cit. Era un'ancona rappresentante San Nicolò da Tolentino e recava una lunga epigrafe con la firma del pittore: « mcccxxxiiiij de mense Augusti. Michelinus de Bexutio Fecit ». Non si ha più traccia di quest'opera.

<sup>6</sup> M. CAFFI, *Il Castello di Pavia* (*Arch. St. Lombardo*, III, 544); C. MAGENTA, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia*, Milano, 1883, I, 86.

<sup>7</sup> *Annali*, op. cit. App. I, pag. 319.



Maffiolino da Cremona sia risoluta « per magistrum Michelinum de mulinariis de besutio pictorem supremum et magistrum a vitreatis », <sup>1</sup> documento quest'ultimo assai notevole perchè ci dichiara il casato del pittore e perchè proclama che la fama dell'artista non era punto diminuita.

L'anno successivo, 1421, Michelino con un suo garzone dipingeva in Duomo presso l'altare dei Santi Quirico e Giulitta; Leonardo, figlio di Michelino, riceveva per le proprie giornate di lavoro, forse compiute insieme col padre, una separata mercede. <sup>2</sup>

È questi il Leonardo da Besozzo che firmò le miniature della bella cronaca illustrata posseduta già dal Morbio, ed ora di proprietà del signor C. Crespi di Milano, e che lasciò il suo nome nell'affresco dell'Incoronazione della Vergine in San Giovanni a Carbonara di Napoli. <sup>3</sup> Se quando si staccò dal padre, forse già nel 1427, egli aveva almeno venti anni, non andremo lontani dal vero congetturando che Michelino fosse nato circa il 1375.

Per pagamenti di vetrate dipinte e per altri lavori il nome di Michelino da Besozzo riappare negli Atti del Duomo agli anni 1425 e 1429. <sup>4</sup> Nel 1430 il pittore dovevasi trovare a Venezia ove Giovanni Alcherio ebbe da lui, ch'egli chiama « il più eccellente pittore vivente », la ricetta di un mirabile azzurro oltremarino. <sup>5</sup> Nel 1439 Michelino è nuovamente menzionato per pagamenti nelle carte del Duomo, ove il suo nome vedesi poi per l'ultima volta nel 1442. <sup>6</sup>

\* \* \*

Se del pittore celebrato si concordemente da ognuno non fanno difetto le notizie, mancano invece documenti sicuri del suo stile, chè le opere a lui assegnate più non esistono, o sono troppo discutibili nella loro attribuzione. Perduti sono gli affreschi del castello di Pavia, la tavola di Santa Mustiola, la comica composizione descritta dal Lomazzo. <sup>7</sup> Le più antiche vetrate del Duomo a noi conservate non risalgono che alla seconda metà del Quattrocento, nè dei molti vetri dipinti da Michelino nulla più avanza, nemmeno nei finestrioni del braccio destro del transetto, ove se ne vollero trovare dei resti. <sup>8</sup>

Nel 1825 Gaetano Cattaneo lesse la firma di Michelino da Besozzo in certe pitture nel portico del cortile di casa Borromeo a Milano, <sup>9</sup> ma quelli affreschi furono dappoi scrostati e intonacati sì che il poco che più tardi poté esserne rimesso in luce trovasi in tale stato da non poter più recare elementi sicuri alla conoscenza dell'arte del pittore. A gran stento scorgonsi ancora sulle pareti larve di figure, una sfilata di trombettieri che passano a cavallo dando fiato a lunghe tube, tracce di figure di donne e di gentiluomini. Nel viso d'una figura,

<sup>1</sup> Archivio del Duomo: *Ordinazioni*, cit. c. 552 v. Cfr. *Annali*, II, 35.

<sup>2</sup> *Annali*, cit., App. II, 2.

<sup>3</sup> G. FILANGERI, *Indice degli artefici*, I, 58. Napoli, 1891. Cfr. H. BROCKHAUS, *Leonardo da Bisuccio* in *Gesamml. Studien. Ein Festgabef. A. Springer*, Lipsia, 1885. Di Leonardo da Besozzo « regio pictore » a Napoli si hanno memorie sino al 1488. Ci sembra che a Leonardo da Besozzo si possano attribuire anche i frammenti di un' *Annunciazione* nella parete destra della navata maggiore di San Giovanni a Carbonara.

<sup>4</sup> *Annali*, App. II, pag. 12 e 24. Chi riprenda in esame le carte dell'Archivio del Duomo potrà forse trovare altre notizie su Michelino, trascurate dai compilatori degli *Annali*.

<sup>5</sup> G. D'ADDA, op. cit. pag. 88. Non mi è stato possibile in nessuna biblioteca riscontrare l'opera del Merifield citata dal D'Adda!

<sup>6</sup> *Annali*, App. II, 52. Il D'Arco (*Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, Mantova, 1857, I, pag. 27 e segg.) trovò notizie di un pittore Michele da Pavia che dal 1458 al 1465 lavorò presso i Gonzaga. Ci sembra inverosimile che questo Michele da Pavia sia lo stesso che Michelino da Besozzo già celebre nel 1404. Cfr. anche MÜNTZ, *Les Arts à la Cour des Papes*, I, 265, Paris, 1878.

<sup>7</sup> Il D'ADDA (loc. cit.), ne menziona una copia che non mi è stato possibile di ritrovare.

<sup>8</sup> F. MALAGUZZI-VALERI, *Pittori lombardi*, op. cit., pag. 90; W. SUIDA, *Neue Studien zur Gesch. d. lombard. Malerei* in *Rep. f. Kw.*, 1902, 343. Quei finestrioni sono tutti evidentemente del XVI e XVII sec.

<sup>9</sup> D'ADDA, loc. cit. Secondo il Nava (*Memorie e documenti intorno al duomo di Milano*, Milano, 1854, pag. 146), il quale lo vide quando era ancora in buono stato, l'affresco raffigurava un *trionfo* del Petrarca.

meno delle altre, deperita, s'intravede un segnar largo, tondeggiante, un caldo colorito roseo sfumato. In questi ultimi giorni venne messo allo scoperto nel destro lato del portico un grande frammento di affresco rappresentante una brigata di giovani donne in vesti signorili, acconciate i capelli nella foggia del « balzo », entro una nave che ingombra colle sue vele e con le sartie quasi tutto il fondo. A destra, sulla nave, vedonsi seduti in disparte una gentildonna, presso un vecchio cavaliere, ed un gentiluomo obeso, dal viso grottesco. L'esecuzione dell'affresco è delicata e tutta a sfumature nelle carni (non sappiamo giudicare se sia uguale a quella degli altri affreschi del portico, stante il cattivo stato di questi), ma benchè abbia somiglianze con quella di un'opera che riteniamo sicuramente eseguita da



Fig. 1 — Scuola Milanese (circa a. 1450): Vergine col Bambino  
Milano, Duomo. (Fotografia Ferrario)

Michelino, al confronto degli affreschi di Monza, per il tipo delle figure e per la tecnica, ci sembra che il dipinto possa essere attribuito agli Zavattari.<sup>1</sup>

Una sala a terreno di casa Borromeo, presso il suddetto portico, è tutta adorna di preziosi affreschi:<sup>2</sup> è una visione di grazia giovanile, una viva immagine della vita signorile nella

<sup>1</sup> Cfr. CAVALCASELLE, loc. cit. Presso al portico, in una stanza che ora serve da magazzino, trovansi avanzi di affreschi purtroppo assai malconci. Vedesi da un lato una nave che due uomini stanno scaricando: intorno all'albero maestro si librano in alto tre santi, forse San Francesco, Santa Caterina e Sant'Ambrogio. Chi, fra altro, confronti la figura di Santa Caterina

con quella della regina Teodolinda negli affreschi di Monza, non sarà alieno dallo scorgere anche qui la mano degli Zavattari, per quanto il cattivo stato dei dipinti non permetta un sicuro giudizio.

<sup>2</sup> Riprodotti da Beltrami e Fumagalli in *Reminiscenze di Storia e d'Arte in Milano*. Cfr. CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pill. it.*, Firenze, 1900, IV, 229.



metà del Quattrocento; dinnanzi ad ampî paesaggi, giovani donne e donzelli or stanno assisi al giuoco delle carte, or si rincorrono, e le loro snelle e flessuose persone nelle lunghe vesti fluenti si elevano piene di grazia sullo sfondo lontano della campagna! Anche queste pitture furono attribuite a Michelino non per altra ragione che della scritta trovata nell'attiguo portico: in realtà esse mostrano nei visi delle figure un colore più scialbo che non sia nel frammento meno guasto delle pitture del portico e conviene ritenerle opera di altro gentile pittore ancora sconosciuto.

A Michelino da Besozzo furono pure attribuiti un affresco in San Michele di Monza, che è invece della metà del secolo XIV, ed una Madonna col Bambino nella chiesa di Santa Maria Podone di Milano, interamente rifatta.<sup>1</sup>

Infine, nel tesoro del Duomo di Milano si conserva una tavoletta che reca dipinta da un lato la Presentazione al tempio, dall'altro la Madonna in trono col Bambino: a piè del trono della Vergine si legge: « M CCCC XVIII Michae de Besotio » (fig. 1). Tale scritta non è dipinta, ma graffita malamente sul liscio smalto della pittura, e oltre che per questa singolarissima sua esecuzione essa rivela anche nella forma di ogni lettera la mano incerta del falsario. Alcuno che nelle carte del Duomo lesse le lodi di Michelino volle fregiare del nome del pittore questa tavoletta che è bensì opera assai fine della metà del Quattrocento, ma che per sè stessa non ha alcun motivo di essere ascritta a Michelino, mentre invece, e soprattutto nell'aspetto del Bambino, ci sembra ricordi alquanto la maniera degli Zavattari che dipinsero nel Duomo di Monza (a. 1444).<sup>2</sup>

\* \* \*

Nella Pinacoteca comunale di Siena si trova una piccola tavola<sup>3</sup> entro la quale, sopra un fondo d'oro, in un trono a cuspidi, ad archetti ed a fogliami gotici vedesi assisa la Vergine che tiene in grembo il Bambino tutto ignudo in atto di porgere l'anello a Santa Caterina: il Battista e Sant'Antonio abate si curvano intenti a lato del trono, e v'è una tenerezza infantile nel visetto rotondo, tutto occhi, della santa inginocchiata, nel Bambino dalle guance paffute, gracile ed informe ancora nelle membra. La Vergine, avvolta in un manto di un colore azzurro ora alteratosi, ha biondi capelli filati intorno al viso colorito di roseo tenue e modellato senza contorni, a sfumature quasi impercettibili, con un lieve chiarore sulla fronte, sull'apice del naso, sulle palpebre socchiuse degli occhi azzurrini. Il morbido corpicciolo del Bambino è soffuso di un'ombra leggera che si aduna intorno agli occhi cerulei. La figura di Santa Caterina è tinta in viso di roseo chiaro e quasi aranciato, ed è coperta di un manto di malva rosata. Più robusto si fa il colore, pur rimanendo sfumato, nelle figure di Sant'Antonio e del Battista. Il dipinto, benchè ora alquanto deperito, appare tutto di squisita fattura. A piè del trono della Vergine si legge: « Michelinus fecit » (fig. 2).

Con le opere senesi, che l'attorniano, questa tavoletta contrasta stranamente: è un altro modo di concepire le forme e il colore; è un naturalismo più intimo di quello che si ritrova nei Senesi, sebbene anch'esso accompagnato con un certo manierismo di calligrafo. Nè, parimenti, in tutta l'arte dell'Italia centrale questo dipinto trova il suo luogo.

Ma se rievochiamo alla mente una delle più caratteristiche creazioni che la pittura

<sup>1</sup> G. L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, pittori e scultori*, Milano, 1859, pag. 122 e 130.

<sup>2</sup> V'è negli atti del Duomo un documento (*Annali*, II, 272) che si riferisce ad una *maestà* dipinta da ambo le parti, da portarsi in processione nel giorno della Purificazione (come appunto la tavoletta del Tesoro), commessa nel 1471 al pittore Gottardo Scotti, ma lo

stile di questo artista che ci è noto per un trittico firmato, ora nel Museo Poldi-Pezzoli, e per una grande pala di proprietà dell'avv. Cologna, in Milano, è affatto distinto da quello della tavoletta del Tesoro del Duomo.

<sup>3</sup> Come si scorge dalle dorature il dipinto era originariamente racchiuso in una cornice arcuata.





Fig. 2 — Michelino da Besozzo: Vergine col Bambino e Santi. Siena, Pinacoteca  
(Fotografia Lombardi)





Fig. 3 — Stefano da Zevio (?): Madonna del roseto. Verona, Pinacoteca  
(Fotografia Anderson)



veronese del principio del Quattrocento ci abbia lasciato, la tavoletta del Museo Civico di Verona, ora attribuita a Stefano da Zevio,<sup>1</sup> nella quale la Vergine sta assisa col Bambino sopra un prato fiorito, circondato di pergole di rose, mentre angioletti dalle ali arcuate cantano, volano a schiera, recano in grembo le rose a Santa Caterina che in disparte ne intreccia una ghirlanda, troveremo con quale tendenza artistica abbia affinità la tavola di Siena (fig. 3). Sebbene il quadretto di Verona sembri dipinto quasi col soffio, tanta è la leggerezza del segno, tanto è il lirismo dell'artista, e la tavola di Siena dimostri invece forme più pesanti, quante somiglianze sono nelle due opere, tra i due bambini, tra la Madonna di Siena e la Santa Caterina che intesse una corona; quanto è simile il fare goticizzante ed accartocciato del drappaggio, lo sfumare delle tinte sui visi!

La scuola pittorica veronese del principio del Quattrocento va tuttavia unita per tanti suoi caratteri col movimento artistico che si estese nell'epoca stessa per grande parte dell'Italia settentrionale e centrale, da legittimare il dubbio che il dipinto pervenuto (non sappiamo il come) alla Pinacoteca di Siena appartenga ad artista non propriamente di Verona ma di scuola affine alla veronese, e che il nome ch'esso reca possa essere quello del celebrato Michelino da Besozzo.<sup>2</sup> Tale congettura è confermata dal fatto che, a malgrado della quasi totale disparizione delle opere della primitiva scuola lombarda, possiamo indicare in Milano, nella chiesa di Santa Maria presso San Celso, un affresco che si può considerare come opera di artefice derivante direttamente dal pittore della tavola di Siena (fig. 4). Sebbene alquanto guasto da ritocchi, esso ci ricorda non soltanto il colorire ma anche le forme morbide dei visi, così caratteristiche nell'opera di Michelino, e può anzi essere ritenuto come intermedio fra questa e gli affreschi degli Zavattari nel Duomo di Monza, ove vediamo il logico sviluppo delle forme e della tecnica coloristica manifestateci dalla tavoletta di Siena.

E anche in alcune opere di Leonardo da Besozzo, figlio di Michelino de' Mulinari, ritrovansi argomenti per attribuire a questi il dipinto della Pinacoteca senese: Leonardo da Besozzo aveva dapprima lavorato sotto la guida paterna e sebbene poi pellegrinasse sin nell'Italia meridionale dovette pur conservare nella sua arte qualche riflesso della maniera del padre. La cronaca figurata che reca il suo nome, ora in casa del signor C. Crespi di Milano, ci appare del tutto soggetta all'influenza dei modelli toscani che il miniatore aveva dinnanzi a sè:<sup>3</sup> il colore chiaro, le ombre dorate dei visi e il semplice partito delle pieghe ricordano più che altro l'arte di Masolino. È invece negli affreschi della Cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara di Napoli che l'artista si mostra più prettamente lombardo. Ivi, nel grande affresco ove appare Cristo che incorona la Vergine entro un'aureola di rossi cherubini e di variopinte schiere di angeli — gaia aiuola fiorita d'ogni colore —, talune figure di profeti ci ricordano i due santi della tavoletta di Siena, mentre negli angeli dalle bionde zazzere, tutti di colore roseo sfumato nei visi rotondetti, dal breve mento e dai vispi occhi di giada, ritroviamo il colorire e la grazia leziosa della figura di Santa Caterina nel dipinto di Michelino.

Infine, circa i rapporti che abbiamo osservati fra la piccola tavola di Siena e la Scuola veronese, giova notare che Michelino da Besozzo fu esaltato dal Lomazzo e ricordato dall'Anonimo Morelliano,<sup>4</sup> appunto per tale qualità che si suole ritenere caratteristica degli

<sup>1</sup> Lo stile di Stefano da Zevio a noi noto per la tavoletta firmata della Pinacoteca di Brera, lo ritroviamo indubbiamente nel quadretto della Galleria Colonna di Roma assegnato già a Gentile da Fabriano, ma non con uguale sicurezza possiamo riconoscerlo nella piccola tavola di Verona.

<sup>2</sup> L'egregio dott. W. Suida per primo ha segnalato il quadro di Siena, cui già avevo rivolta la mia attenzione, congetturando ch'esso potesse essere del Mu-

linari (loc. cit., pag. 343), ma egli non osservò che tale attribuzione esclude che sia di Michelino la tavoletta del tesoro del duomo di Milano, sì diversa nel colore e nelle forme.

<sup>3</sup> Cfr. L. DOREZ, *La Canzone delle Virtù e delle Scienze*, Bergamo, 1903.

<sup>4</sup> Marcantonio Michiel vide in casa di Gabriele Vendramin «el libretto in quarto in cavreto con li animali coloriti de mano de Michelino milanese». Cfr. G. FRIZ-



artisti veronesi, per la sua abilità cioè in ritrarre animali. Se ciò sia stato veramente peculiare alla Scuola di Verona e quali siano state le relazioni fra questa e la coeva pittura lombarda, i caratteri della quale non sono ancora bene determinati, è tuttora da definire.

\* \* \*

Quando per opera di Gian Galeazzo il dominio visconteo si estese a non mai più raggiunta grandezza, anche l'attività artistica della regione lombarda parve raddoppiarsi nella prosperità dello Stato; già sino d'allora, sullo scorcio del Trecento, essa trovò i suoi due massimi centri a Pavia ed a Milano.

Il castello visconteo di Pavia,<sup>1</sup> sebbene ora deturpato per essere stato rivolto ad uso di caserma, nei loggiati del suo cortile, con gli archi adorni di guglie e di ingegnosi trafori,



Fig. 4 — Scuola Milanese: Affresco  
Milano, Santa Maria presso San Celso

mostra ancora quale sentimento pittorico ispirasse i suoi architetti ed i suoi decoratori. Le aule del castello, già ridenti di pitture, sono ora tutte imbiancate; forse il giorno in cui saranno redente dal loro stato attuale esse ci restituiranno qualche saggio dell'arte dei pittori che per lunghi anni furono intenti a decorarle, fra i quali di certo, durante il suo soggiorno a Pavia, erasi anche trovato Michelino de' Mulinari.

A Milano fu la colossale intrapresa della costruzione del Duomo che incitò e raccolse tosto tutti gli sforzi: artefici vennero per essa non soltanto d'ogni parte d'Italia, ma anche dall'Allemagna e dalla Francia,<sup>2</sup> sì che la città potè talora sembrare uno dei più complessi centri di arte, ove s'incontravano le tendenze ed i maestri delle più diverse regioni. L'opera, tarda figlia dell'arte gotica, e maturata fra le dubbiezze e gli indugi, è singolare per l'assoluto prevalere dell'effetto pittorico a danno dell'effetto architettonico ottenuto per mezzo della varia distribuzione delle masse:<sup>3</sup> quale fu compiuta ne' secoli — abbastanza consentanea al concetto primitivo — nel suo complesso essa appare non quasi creazione di architetti che si appaghino di trarre la bellezza dell'edificio dalla loro tecnica di costruttori, ideando ogni parte « cum pondere et mensura », ma come fantasiosa invenzione di artisti che violentino la materia di loro arte, immaginando con animo di pittori e di decoratori, non di costruttori. Ed anche nella parte più antica della decorazione plastica del Duomo si ritrova predomi-

zoni, *Notizia d'opere di disegno*, ecc., Bologna, 1884, pag. 221.

<sup>2</sup> Cfr. C. BOITO, *Il duomo di Milano*, Milano, 1889.

<sup>1</sup> La costruzione del castello risale ai tempi di Galeazzo II. Cfr. MAGENTA, op. cit., pag. 65 e seg.

<sup>3</sup> Cfr. A. G. MEYER, *Oberitalienische Frührenaissance*, Berlin, 1897, I, 15.

nante il sentimento pittorico sul concetto plastico della forma (ciò che trovò poi la sua più chiara espressione nella grandiosa statua di Martino V, opera di Jacopino da Tradate): anzi, scorrendo gli atti del Duomo, è curioso il considerare quante volte le parti plastiche ed ornamentali dell'edificio non furono ideate dagli artefici stessi che dovevano eseguirle, dai « magistri picantes lapides vivos », bensì da pittori ch'erano al servizio della Fabbrica.<sup>1</sup> Per molti dei giganti e delle fantastiche gorgule che ornano la sommità del Duomo diede i disegni il pittore Paolino da Montorfano;<sup>2</sup> a gara con questi, Isacco da Imbonate, « optimus pictorum Mediolani », disegnò le figure dell'Annunciazione e dei santi che dovevano essere scolpite pel finestrone centrale del coro;<sup>3</sup> un altro pittore, Giovannino de' Grassi, servì la Fabbrica anche come scultore.

Giovannino de' Grassi, la cui attività si svolse tutta anteriormente alla venuta di Michelino a Milano, convien ritenere fosse di famiglia milanese, o almeno lombarda, se si osserva che molte persone del suo stesso cognome sono menzionate negli atti del Duomo,<sup>4</sup> e che anche Paolino, suo fratello, e Salomone, suo figlio, dimoravano a Milano. Trovasi egli menzionato per la prima volta nelle carte dell'Opera all'anno 1389, quando gli fu pagato il lavoro di una tela da lui dipinta con l'immagine di San Gallo. L'anno successivo la Fabbrica differiva l'accettazione di alcuni disegni presentati da Giovannino de' Grassi, ma nel luglio del 1391 lo assumeva come maestro stabile, o « ingegnere », dopo avergli dato l'incarico di lavorare in marmo le figure, « eximiae subtilitatis », di Cristo e della Samaritana per il lavabo da collocare nella sagrestia meridionale, opera che, condotta forse per intero dal nostro maestro, fu ultimata soltanto circa il 1396. Altri svariati lavori compì Giovannino de' Grassi per il Duomo: mise ad oro e a colori le porte delle due sagrestie; disegnò « de carbonio vel alio colore » un mappamondo nella sagrestia settentrionale; diè disegni per i trafori delle finestre e per i capitelli; infine, minì le iniziali di un esemplare dell'opera di Beroldo intorno alle consuetudini della chiesa milanese.

Sul principio del luglio del 1398 il maestro, che probabilmente era già in età avanzata, veniva a morte. La Fabbrica provvide alle spese dei suoi funerali e poco dopo deliberò che le miniature eseguite nel codice di Beroldo fossero pagate a Salomone de' Grassi secondo una lista che il defunto ne aveva lasciata, « attento quod magister Johannes predictus erat legalis homo et amicus dicte fabrice, qui non dedisset in scriptis quaecumque ultra veritatem ». I disegni che il maestro aveva fatti per il Duomo furono dati in custodia a suo figlio.<sup>5</sup>

Delle opere di Giovannino de' Grassi, menzionate nelle carte della Fabbrica, non rimane più che il lavabo della sagrestia meridionale. È desso formato da un vano (nel quale più non si trova l'acquaio antico) sormontato da un arco curvilineo, adorno, nella parte inferiore, di archetti penduli scolpiti con folti fogliami gotici, e, nella parte superiore, di foglie frastagliate, tra le quali emergono figurine di angeli ignudi, recanti lettere alfabetiche che insieme riunite formano il motto PAX. Sopra l'arco si eleva, fiancheggiata da due gugliette, un'alta cuspidi, nel mezzo della quale vedesi il bassorilievo di Cristo e della Samaritana più volte men-  
 tovato negli atti del Duomo (fig. 5). Originale e pittoresca è la composizione di questa rara scultura: la Samaritana, robusta donna del popolo, vestita delle sue vesti d'ogni giorno,

<sup>1</sup> A. G. MEYER, op. cit., pag. 55.

<sup>2</sup> *Annali*, op. cit., App. I, 269 (a. 1404).

<sup>3</sup> *Annali*, I, 249 e 251 (a. 1402). Il Nava (*Memorie e documenti intorno al Duomo*, Milano, 1854, I, 193) attribuisce a Isacco da Imbonate un debole affresco rappresentante il Crocifisso, nel deambulatorio del Duomo, non sappiamo sulla fede di quali documenti.

<sup>4</sup> *Annali*, indici.

<sup>5</sup> Per tutte le notizie su Giovannino de' Grassi con-

fronta gli *Annali* (ad annum e indici); di certo le carte dell'Archivio del Duomo non ancora investigate ci riserbano altre notizie. Non mi fermo a impugnare l'opinione del Calvi (*Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti*, ecc., Milano, 1859, I, 85 e seg.), essere Giovannino de' Grassi una stessa persona che Giovanni da Milano, errore già combattuto dal Mongeri (*L'arte del minio nel ducato di Milano*, in *Archivio st. lombardo*, 1885, 531).



ascolta le parole misteriose del Cristo, ma dal suo aspetto traspare soltanto l'innata bonarietà del suo semplice animo, espressa dall'artista con un intimo senso naturalistico. La figura della donna è in parte nascosta dal primo piano, e ciò serve a dare profondità alla scena, quale l'artefice, pittore e scultore insieme, doveva ricercare, mentre, d'altra parte, il cartello che si eleva calligraficamente dalla mano del Cristo riempie il fondo in modo del tutto decorativo. Come scultore, Giovannino de' Grassi appartiene a quello stile di transizione



Fig. 5 — Giovannino de' Grassi: Cristo e la Samaritana. Milano, Duomo  
(Particolare del lavabo)

verso il Quattrocento, al quale spettano le più antiche sculture del Duomo: non è il possente senso plastico del Trecento quello che informa le concezioni dell'artista, ma il sentimento pittorico e decorativo dell'epoca che precedette il pieno Rinascimento; le figurine informi, e piuttosto dipinte che scolpite, degli angioletti intorno all'arco del lavabo rendono ben manifesta tale tendenza.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Il Boito (op. cit., 141) fa osservare un'identità di stile fra le sculture del lavabo e quelle delle parti inferiori dei sopraporta delle due sagrestie del Duomo

che a me non riesce punto evidente: lo scultore che adornò l'architrave della porta della sagrestia meridionale e la lunetta della sagrestia opposta è artista

Giovannino de' Grassi, pittore e miniatore, non aveva trascurato di abbellire di colori l'opera sua, ma degli ornati e delle iscrizioni ch'egli dipinse sul lavabo rimangono soltanto poche tracce, sì che di lui, come anche del pittore Paolino da Montorfano, che tanti disegni fornì alla Fabbrica, più non era noto alcun documento grafico<sup>1</sup> che c'informasse della sua arte di disegnatore e di colorista.

\* \* \*

Devo al dott. G. Frizzoni, così liberale sempre del proprio sapere, la notizia dell'esistenza nella Biblioteca Civica di Bergamo di un volumetto di disegni, ivi attribuito a Giovannino de' Grassi. L'attribuzione, per le ragioni che verrò esponendo, mi pare esatta, ed i disegni, che sono perciò anteriori al 1398, anno della morte del maestro, hanno una singolare importanza non soltanto per la storia dell'arte lombarda, ma per il problema delle relazioni fra questa e l'arte veronese che ci si era affacciato considerando l'opera di Michelino da Besozzo.

Trattasi di un codice membranaceo, in-8°, segnato: Δ. VII. 14. I trentun fogli che lo compongono non sono tutti di una medesima dimensione, nè più si ritrovano nel loro ordine primitivo; difatti: il fondo del disegno contenuto a carte 8 *verso* si ritrova continuato a carte 15 *recto*; tra le due carte venne frammezzato un fascicoletto (carte 9-14 *verso*) di fogli minori degli altri, perchè ritagliati già in antico. L'attuale ordinamento del volume risale, o è anteriore, all'anno 1542, quando i fogli furono numerati in calce, quali ancora si ritrovano, dalla medesima mano che quasi tutti li segnò col monogramma del nome LOTO e con la data di quell'anno.<sup>2</sup> Alcune poche carte del codice recano disegni di figure, altre sono di vario contenuto: il maggior numero dei fogli contiene studi di animali. È appunto nell'alto di uno di tali fogli (carta 4 *verso*) che vedesi scritto: « Iohininus de grassis designavit », in carattere minuscolo gotico, certamente autentico, e che, se non v'è prova sia autografo dell'artista, è tuttavia da ritenere della fine del XIV secolo o dei primi anni del secolo seguente, e da attribuire perciò ad alcuno che potè essere bene informato della origine dei disegni, poichè Giovannino de' Grassi venne a morte soltanto nell'anno 1398. Il predetto foglio reca sottilmente disegnate a penna le figure di due falchi, di un'aquila, di un capro con lunghissime orecchie, colorito tutto di bruno e lumeggiato con luci bianche a punta di pennello, di uno scoiattolo intento a rosicchiare, di un leone accovacciato. L'artista rivela in questi disegni una perfetta oggettività di osservatore; la sua mano non è traviata da tendenze calligrafiche ma sa riprodurre con minutezza infinita quanto l'acuto occhio discopre: v'è qui quello stesso intimo naturalismo che caratterizza la ormai ricca serie di disegni di animali attribuita alla Scuola veronese e che trova i suoi più perfetti esemplari nell'opera del Pisanello. Se il disegnatore del codice di Bergamo non si appassiona a cogliere il movimento degli animali, come sapientemente seppe fare l'autore del codicetto della Galleria Nazionale di Roma,<sup>3</sup> o come, più tardi, fecero altri artefici veronesi, egli ha comune con questi l'abilità tecnica e l'acutezza incisiva della visione.

assai più abile e preciso nel lavorare il marmo che non si dimostri Giovannino. Con le sculture del lavabo ha invece grande relazione il bassorilievo della *Pietà* nel deambulatorio del Duomo, che alcuno attribuisce a Giovanni di Fernach.

<sup>1</sup> Secondo il Boito (op. cit., 136) intorno alle sculture sulla porta della sagrestia meridionale che furono colorite da Giovannino si distinguerebbero ancora alcune figurine di santi delineate in nero: non mi fu possibile di poterle discernere.

<sup>2</sup> Sopra un foglio di guardia è scritto: « liber iste

pleno iure ac absoluto dominio possidetur a Syllano Licino Bergomate Jurisconsulto, anno 1630 »; sulla copertina è un foglietto di mano moderna nel quale si indica Giovannino de' Grassi come autore dei disegni e scolaro di Taddeo Gaddi, opinione, questa ultima, che Giovanni Morelli, cui fu noto il codice, postillò come falsa.

<sup>3</sup> Cfr. G. BARIOLA, *Quaderno di disegni del principio del secolo XV*, ne *Le gallerie nazionali italiane*, V, 360 e seg.



Al medesimo artista cui spetta il foglio indicato quale opera di Giovannino de' Grassi mi pare possano essere attribuiti anche tutti gli altri disegni di animali contenuti nel codice di Bergamo, sebbene qualche differenza di tecnica, l'uso della sola penna o dell'inchiostro unitamente ai colori, dia loro talvolta una superficiale differenza di fattura. Il disegnatore va riproducendo in questo suo volumetto (che ha lo schietto carattere di una raccolta di schizzi e di studi) non soltanto gli animali più rari ch'egli a caso vede, ma anche i più comuni: ora è uno struzzo ch'egli ritrae, segnandone finemente e tinteggiandone di rosa le gambe ed il collo glabri, velandone di leggerissime bianche piumicelle le negre ali; ora raffigura un istrice, un castoro, caprioli e cervi, lepri e leopardi e pantere, ritrovandone le forme con iscrupolo e con certa acre durezza; ora si diletta di studiare con ogni cura l'aspetto del bove e del montone, del cavallo e del mulo (fig. 6), ch'egli sa esprimere sì caparbio.<sup>1</sup>



Fig. 6 — Giovannino de' Grassi: Disegno. Bergamo, Biblioteca Civica  
(Cod. Δ, VII, 14; cc. 5 verso e 6 recto)

Il fascicoletto formato dalle carte 9-14, come già osservai, fu inserito posteriormente nel suo luogo attuale: esso va distinto dagli altri fogli del codice anche perchè è dedicato quasi tutto a disegni di volatili e perchè l'artista vi adopera ogni ricchezza di tinte per colorire minutamente, al naturale, con tecnica di miniatore, i variopinti esseri ch'egli riproduce. Ciò potrebbe far credere ch'esso sia opera di un nuovo maestro, se in molte particolarità dei suoi disegni, e specialmente nel lumeggiar delle piume, non mostrasse simiglianza di fattura con le altre parti del codice, e fra gli studi di uccelli non se ne ritrovasse alcuno, di altro soggetto, nel quale più chiaramente si può riconoscere lo stile del solito disegnatore (a carte 9 verso è figurato un grosso topo nero, irsuto, segnato così incisivamente come i disegni del codice eseguiti con la sola penna). D'altra parte la minuzia del colorire con

<sup>1</sup> Per la descrizione analitica del codice vedi l'appendice.

ogni sfumatura le penne degli svariati uccelli, della quaglia, dell'upupa, del pavone, della rondine, dei pappagalli, ci rammenta che Giovannino de' Grassi era anche miniatore.

Sul *recto* della carta segnata col nome di Giovannino e sul *verso* di quella antecedente (carte 3 *verso*, 4 *recto*) non più disegni di animali ma quattro graziose immagini di giovani donne (v. Tav. 1). I visi delle quattro donzelle sono delineati con penna sottile e coloriti di lieve roseo lumeggiato con tratti tenui di bianco; i capelli, che le fanciulle recano stretti in corona intorno al capo, sono tinti di color paglierino. La lunga tunica di colei che sta seduta sopra un verde cuscino e tocca l'arpicordo, è tutta chiara al sommo, cerulea nel fondo delle pieghe, a punteggiature sempre più fitte di colore azzurro. La fanciulla che graziosamente si accosta alla suonatrice, in atto quasi di suggerirle un nuovo accordo, ha la veste tutta sfumata in un leggero colore verdolino e picchiettata di punti verdi, lanosi.<sup>1</sup> Colei che si curva a cantare sopra un libro nel quale è scritto: « domine labia mea... » ha calzari finienti con una smisurata punta e porta una veste, sfrangiata negli orli, tinta di una indefinibile ombra malvacea nel fondo delle pieghe; la sua compagna è vestita di lieve colore bruno. La carta 5 *recto* contiene i soliti schizzi di animali; nel *verso* ci presenta un altro gruppo di figure, cinque giovani raccolti insieme a cantare svolgendo un rotolo coperto di segni musicali. Purtroppo i sottili lineamenti dei visi sono stati in dette figure alterati da una mano che grossamente tutti li ripassò, ma ancora, nel tratto fine delle vesti, bene si riconosce la maniera stessa del disegnatore del gruppo delle donzelle (fig. 6).

Questi disegni — parte integrante del volumetto, poichè si ritrovano sui fogli stessi che recano schizzi di animali — rivelano anche nel colorire la mano accurata di un miniatore (tale fu Giovannino de' Grassi) e sono certamente da attribuire alla fine del secolo XIV. Di fatti: il costume delle donzelle non si dimostra ancora così artificioso come quello che gli artisti veronesi ritrarranno sul principio del secolo XV, sebbene già vi appaia la moda dei calzari a lunghe punte e delle vesti con gli orli frappati, nè ancora le acconciature del capo hanno le bizzarre forme predilette nel secolo seguente: la medesima semplice moda dei capelli attorti a corona intorno al capo si ritrova appunto nelle miniature del Messale detto di G. Galeazzo Visconti, conservato nella Basilica Ambrosiana, eseguite circa il 1395. Questo prezioso codice, dipinto dal lombardo Annovello da Imbonate, ci fornisce anche modelli delle fogge maschili quali usavano nella Corte viscontea, che interamente corrispondono, sì per gli abiti che per i calzari e per le acconciature del capo, a quelle dei cinque giovani figurati nel nostro codice.<sup>2</sup>

Un confronto delle figure del lavabo del Duomo, opera sicura di Giovannino de' Grassi, con i presenti disegni potrebbe infirmare gli argomenti che abbiamo raccolti per attribuire al maestro lombardo il codice di Bergamo se non fosse necessario di tener conto dell'imperizia nel lavorare il marmo (sì manifesta nelle informi mani delle figure e persino nei visi, poco sicuramente modellati) che dovette impedire all'artista di condurre il bassorilievo con quella finezza che gli era propria nel disegnare. Si osservi tuttavia come fra i disegni e la detta scultura non siavi un'assoluta discrepanza nel trattare del panneggio, anzi si ritrovi qualche somiglianza nelle pieghe rigidette e rettilinee sui corpi, calligrafiche ed esuberanti nelle parti inferiori dei panni.

A carte 7 *recto* una strana figura si mostra: un selvaggio uomo ignudo e bestialmente villosa, appoggiato con la sinistra ad una clava ed in atto di portare alle labbra l'indice della destra. È l'« homo salvaticus », bizzarro essere, uscito certamente dalle boscaglie e dalle fantasie del Nord, e diventato del tutto familiare alla fantasia del popolo milanese. Di fatti: nel 1404, sei anni soltanto dopo la morte di Giovannino de' Grassi, la Fabbrica del

<sup>1</sup> Tali punteggiature che servono ad accrescere l'effetto dello sfumare delle tinte, piuttosto che ad artificio di tecnica furono adoperati a ritrarre un particolare genere di stoffe che si trova sovente riprodotto

anche nelle opere di Gentile da Fabriano.

<sup>2</sup> Cfr. L. BELTRAMI, *L'arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano, 1897, tavv. VIII e X.





*L'ARTE. VIII, fasc. V.*

**GIOVANNINO DE' GRASSI: DISEGNO ED ALFABETO MINIATO**  
Bergamo, Biblioteca Civica

(Cod. Δ, VII, 14; cc. 3 verso e 4 recto; cc. 29 verso e 30 recto)





Duomo dava da eseguire ad Alberto da Campione, su disegni di Paolino da Montorfano, la figura « unius hominis salvatici », <sup>1</sup> che, insieme cogli altri fantastici « giganti » allora scolpiti, adorna tuttora all'esterno la sommità della crociera meridionale del Duomo. Ivi l'uomo selvaggio è raffigurato ritto in piedi, ignudo e coperto di peli tutto il corpo, con la clava ed una testa di belva nelle mani; altrove egli si protende dall'alto, sullo spigolo di un contrafforte, <sup>2</sup> a formare una di quelle fantastiche gorgule nelle quali, più che in ogni altra parte del Duomo, prevale l'ispirazione dell'arte settentrionale. <sup>3</sup>

Ritroviamo a carte 29 *recto* la leggiadra figura di donzella che altrove vedemmo (c. 3 *verso*) intenta a suonare l'arpa; essa è qui segnata con tocchi di bianco, e quasi indefinita, ma pure vi si riconosce con tutta certezza la mano del solito nobile maestro.

È sul *verso* di questa e della carta seguente <sup>4</sup> che trovasi una singolare serie di lettere alfabetiche (dalla H alla Z), diligentemente miniate, la quale forma seguito ad altra serie di lettere (cc. 26 *verso* e 27 *recto*: lettere da A a G), identiche nella forma e nello stile, ma tratteggiate soltanto a penna. Entro le rigide aste delle lettere gotiche l'artista ha rinchiuso le più strane fantasie, accozzando esseri disparati, rospi e lucertole con ali di farfalla, veltri, orsi, uomini selvatici, guerrieri e cavalli forzatamente intrecciati e contorti, colorendoli tutti di tinte vivaci e leggiere, digradanti dal colore puro sino al candore della pergamena: la lettera X è formata da quattro figurine di suonatori vestiti di rosso vivo, di verde, di azzurro a tinte vellutate; nelle aste della lettera M è rappresentata l'Annunciazione insieme con angeli che suonano corni, viole ed organo (v. Tav. 2). Chi confronti le figurine di animali entro queste iniziali con gli altri disegni del codice, le pieghe rettilinee nelle vesti dell'angelo e della Vergine figurati nell'Annunciazione con il drappeggio delle figure femminili a carte 3 *verso* e 4 *recto*, chi esamini in genere la maniera del segnare e del colorire, ritroverà, credo, in questo alfabeto (nel quale lo schematismo delle lettere ha costretto l'artista a deformare le figure) lo stile di Giovannino de' Grassi. E giova ricordare come una delle ultime opere del maestro siano state le miniature delle iniziali di un codice, ora perduto, per la Fabbriceria del Duomo: forse per tale lavoro il miniatore adoperò i modelli ch'egli avevasi preparati nel suo libro di schizzi! L'alfabeto ora descritto, affatto diverso da quanto si ritrova nei coevi manoscritti italiani, piuttosto che da uno spontaneo svilupparsi delle « droleries » usate anche dai nostri miniatori già sulla fine del Dugento, ci sembra dovuto a quella immediata influenza settentrionale che ha lasciato sì copiose tracce di sè nelle gorgule e nei « giganti » del Duomo: <sup>5</sup> anche ciò conspira a provare l'origine milanese del codice e a rafforzarne l'attribuzione a Giovannino de' Grassi.

<sup>1</sup> *Annali*, App. I, 268.

<sup>2</sup> Cfr. A. G. MEYER, op. cit., I, fig. 27.

<sup>3</sup> MEYER, op. cit., I, 49.

<sup>4</sup> Il trovarsi la predetta figura di donzella (simile ai disegni delle carte 3 *verso* e 4 *recto*) sul *recto* della carta 29, la quale per il suo formato e perchè ricucita a parte si potrebbe sospettare aggiunta casualmente agli altri fogli, è una prova che essa carta appartene al disegnatore delle carte 3 e 4 e, insomma, di tutto il codicetto.

<sup>5</sup> Una delle gorgule, opera di Michele di Benedetto, fu composta, secondo le parole dei Fabbricieri del Duomo « cum uno babuyno, qui habet caput ad modum unius serpentis cum parvo soldato ad collum circumcirca, cum alis unius avis et pedibus unius leonis, et cum certis aliis foliaminibus de post » (*Annali*, App. I, 277, a. 1406). Nella Galleria degli Uffizi alcuni foglietti cartacei (cornice 290: 2264, 821, e, in cartella,

n. 2268) recano lettere alfabetiche formate anch'esse con istrani intrecci e contorcimenti di figure e di animali: nella lettera V si ritrova qui pure la figura dell' « homo salvaticus »; la lettera T è composta con la figura dell'angiolino Gabriele. Altri disegni, certamente della medesima mano, rappresentano giovani e donzelle ora intenti alla pesca, ora che stanno per uscire alla campagna, un fabbro seduto all'incudine (cornice 290: 2275, 2267, 2269). Tali foglietti, un tempo attribuiti a scuola tedesca, dal B. de Tauzia furono giudicati di scuola veronese (*Notice des dessins de la collection His de La Salle*); alcuno ora li indica come opere di Stefano da Zevio ma ci sembrano di forme più arcaiche che non siano quelle adoperate da questo maestro e forse potrebbero anch'essi venire assegnati alla scuola lombarda (non tuttavia a Giovannino de' Grassi). Su tali disegni ci annunzia un suo studio l'amico dottor G. Bariola.

In altri fogli del codice, di vario contenuto, giova soprattutto osservare le figure, più volte ripetute, di leopardi incatenati, le quali potrebbero corrispondere alla nota impresa araldica di Giovan Galeazzo Visconti,<sup>1</sup> e, a carte 19 *recto*, lo studio di un velo annodato, che riteniamo possa riferirsi all'impresa del « capitergium cum gassa » assunta da Gian Galeazzo forse quando fu coronato duca (1395).<sup>2</sup>

Riassumendo. Crediamo che i disegni del codice di Bergamo sieno opera di Giovannino de' Grassi e perciò anteriori al 1398. Anche prescindendo dalle imprese araldiche, di dubbia interpretazione, la foggia di vestire delle figure ritratte nei disegni concorre a dimostrare che questi risalgono alla fine del Trecento, poichè è identica a quella in uso nella Corte di Gian Galeazzo ed assai diversa dalle mode, più bizzarre e più fastose, del principio del Quattrocento. L'attribuzione a Giovannino de' Grassi ci è indicata da una nota la quale, se pure non sia autografa del maestro, rimonta ad ogni modo allo scorcio del XIV secolo, o, almeno, ai primi anni del secolo seguente: essa è confermata dalla tecnica del colorire usata in taluni disegni e propria di miniatore (quale fu anche Giovannino de' Grassi), dall'alfabeto miniato (e sappiamo che l'artista attese a miniare iniziali), dalla influenza dell'arte settentrionale, manifesta specialmente nell'alfabeto stesso, che il maestro dovette subire nell'ambiente artistico di Milano; alla quale città ci richiamano pur anco la bizzarra figura dell'« homo salvaticus », che si ritrova più volte così fra le sculture della Cattedrale come fra i disegni di Bergamo, e le strane composizioni delle iniziali.

\* \* \*

Nello svolgersi della pittura lombarda, tra il XIV ed il XV secolo, l'arte di Giovannino de' Grassi rappresenta uno stadio anteriore a quella di Michelino da Besozzo; e non soltanto cronologicamente.<sup>3</sup> Giovannino de' Grassi si riavvicina anch'egli per qualche lineamento agli artisti veronesi, ma ciò è dovuto piuttosto alle tendenze artistiche diffuse dovunque nell'Italia superiore che ad una derivazione dalla Scuola di Verona, alla quale sarebbe assurdo attribuire la peculiarità del riprodurre i costumi e le fogge signorili del tempo.<sup>4</sup> Al paro dei maestri veronesi, Giovannino de' Grassi possiede un senso fine ed oggettivo nel cogliere l'esteriorità delle cose, e specialmente degli animali, ma i suoi disegni, anteriori al 1398, non possono certamente attribuirsi all'influenza dei grandi animalisti di Verona, del Pisanello, di Stefano da Zevio, fioriti sul principio del secolo XV: non vogliamo indicare l'artista lombardo quale un precursore dei veronesi, poichè lo sviluppo dell'arte sulla fine del Trecento è ancor poco chiarito, ma precursore egli fu del lombardo Michelino da Besozzo, cotanto celebrato in disegnare animali.

Il trapasso fra l'arte di Giovannino de' Grassi e quella di Michelino da Besozzo si potrà ritrovare soltanto nei documenti che ci furono conservati più numerosi, nei manoscritti miniati; e siamo certi che quando tutti i codici già radunati dai Visconti nel loro castello di Pavia, ed ora dispersi, saranno stati studiati con ogni diligenza, la figura di Michelino de' Mulinari apparirà con maggiore interezza che non attraverso l'unica opera del maestro sinora rintracciata.<sup>5</sup>

Ciò che più distingue fra di loro i due maestri lombardi è la diversa natura dell'influenza su di essi avuta dell'arte del Nord. In Giovannino de' Grassi essa si rivela soprattutto nelle bizzarre composizioni delle iniziali dell'alfabeto miniato ma lascia quasi intatti i disegni di figura che nella sobrietà delle forme (l'esuberanza del panneggio in alcuna parte è universal-

<sup>1</sup> Cfr. BELTRAMI, op. cit., tav. VIII.

<sup>2</sup> L. BELTRAMI, *Il Castello di Milano*, Milano, 1899, pag. 717.

<sup>3</sup> Soltanto sei anni dopo la morte di Giovannino la Fabbrica deliberò di chiamare Michelino de' Mulinari

la cui fama era salita in alto (a. 1404).

<sup>4</sup> Cfr. BARIOLA, op. cit., pag. 368.

<sup>5</sup> Fra i codici lombardi più degni di studio cito il Plinio della Biblioteca Ambrosiana (E, 24 inf.) miniato da fra' Pietro da Pavia, nel 1389.



mente diffusa nell'ultima fioritura dello stile gotico) e nella ricerca del carattere ricordano in qualche modo l'arte di Gentile da Fabriano.

L'influenza nordica appare ben più distinta, anzi dovuta ad una determinata scuola, nella opera di Michelino.

Negli ultimi decenni del Trecento la città di Colonia sul Reno aveva avuto non soltanto il misterioso scultore delle cui opere Lorenzo Ghiberti teneva i getti nella propria bottega — e le trovava di greca fattura<sup>1</sup> — ma una splendida scuola pittorica, iniziata dal forse leggendario maestro Guglielmo. Le opere attribuite a questo pittore (quali il trittico rappresentante la Madonna col Bambino fra due sante, nel Museo di Colonia)<sup>2</sup> ed agli altri antichi artisti renani hanno una tale stretta parentela con la tavoletta di Michelino da Besozzo da dover ammettere una loro diretta azione sull'arte del maestro lombardo: è non soltanto una simile maniera di sfumare il colore, ma anche, nelle figure, un medesimo tipo etnografico, con la fronte alta e lunata, le guancie tondeggianti, le movenze leziose e le lunghe mani dinoccolate. Dalla parte della Germania più che dalla Francia ritroviamo adunque una penetrazione dell'arte settentrionale in Italia, e ciò per mezzo della immigrazione di artisti,<sup>3</sup> che a Milano accorrevano numerosi ai lavori del Duomo, e certamente anche di opere.

Nè meno di Milano la città di Verona era in contatto col Nord: l'alta valle dell'Adige era una via aperta a scambi continui fra l'arte d'Italia e quella di Germania.<sup>4</sup> Furono i modelli comuni, la somiglianza degli ambienti, che diedero in diverso luogo, a Milano ed a Verona, un uguale portato e cagionarono le affinità che abbiamo notate fra l'opera di Michelino da Besozzo e la tavola nel Museo Civico di Verona attribuita a Stefano da Zevio ed anch'essa così vicina ad opere dell'antica scuola di Colonia, soprattutto alla *Madonna del Giardino* conservata nel Museo di Francoforte.

La scuola pittorica fiorita a Milano ed a Verona sulla fine del Trecento e nel principio del Quattrocento non è isolata: essa non tiene che una piccola parte del vasto terreno sul quale allora si estendeva uno stile che in tutte le sue varietà locali presentava pur sempre un'intima omogeneità. Non sono ancora chiare le prime origini di questo stile, che si può dire internazionale, nel quale il sentimento pittorico ed ornamentale prevalse esageratamente sul senso e sulla espressione plastica delle forme, ma di esso possiamo indicare fra noi alcuni dei numerosi documenti, di vario tempo: per l'Italia superiore, le opere della scuola veronese, gli affreschi della cappella Torriani nel Sant'Eustorgio di Milano,<sup>5</sup> gli affreschi di Casa Borromeo, i dipinti degli Zavattari nel Duomo di Monza, le decorazioni del castello della Manta presso Saluzzo,<sup>6</sup> le opere di Antonio da Ferrara, gli affreschi della cappella Bolognini nel San Petronio di Bologna, quelli delle cappelle della Sagra di Carpi,<sup>7</sup> che in gran parte ancora domandano di essere studiati e classificati; per l'Italia centrale, le opere di Gentile da Fabriano, gli affreschi dei fratelli Jacopo e Lorenzo da Sanseverino, gli affreschi di una cappella nel San Francesco di Terni,<sup>8</sup>

<sup>1</sup> PERKINS, *Ghiberti et son école*, pag. 125.

<sup>2</sup> Cfr. JANITSCHKE, *Geschichte d. deutschen Malerei*, Berlin, 1890, 208 e seg.

<sup>3</sup> Non voglio trascurare di richiamar l'attenzione sopra un'opera, fin qui inosservata, di artista tedesco che lavorò in Italia sul principio del Quattrocento, una piccola *Natività* della Pinacoteca di Forlì, segnata italianamente: « Fhederigo tedesco me pense in 1420 a di 26 di dicembre », la quale presenta essa pure caratteri assai affini a quelli della scuola veronese.

<sup>4</sup> Cfr. G. FRIZZONI, *Ricordi di un viaggio artistico oltralpe* ne *L'Arte*, 1901, pag. 222 e seg.; R. STIASNY, *Die Pacher-Schute (Rep. f. Kvv., 1903)*; e specialmente L. COURAJOD, *Leçons*, II, 270 e segg. Paris, 1901.

<sup>5</sup> Il de Tauzia (*Vittore Pisano* ne *L'Art*, 1882, I, 221 e seg.) attribuisce questi affreschi, dei quali si ritrovano due disegni nella collezione Vallardi del Louvre, al Pisanello. Il pessimo stato degli affreschi non lascia bene giudicare della giustezza dell'attribuzione, assai dubbia.

<sup>6</sup> Cfr. P. D'ANCONA, *Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese* ne *L'Arte*, 1905, pag. 95 e seg.

<sup>7</sup> Abbiamo potuto stabilire che la seconda cappella a sinistra dell'abside, nella Sagra di Carpi, fu affrescata prima del 1431, poichè il più antico dei molti graffiti che si ritrovano sulle pareti reca tale data.

<sup>8</sup> Questi dipinti, che mi propongo di studiare più tardi, recano la data del 1350, evidentemente alterata

i dipinti di Riofreddo.<sup>1</sup> Fu una scuola non sciolta ancora interamente dal tardo manierismo gotico eppure già compenetrata di principî naturalistici; amante della scena di genere, dell'umorismo, essa si rivolse più alla superficie delle cose che al loro intimo essere; seppe riprodurre e fissare nell'arte le effimere ed abbaglianti parvenze di una società signorile che si adornava d'impareggiabili splendori.

PIETRO TOESCA.

## APPENDICE.

Credo utile una sommaria descrizione di tutti i disegni del codice della Biblioteca di Bergamo.

*Carta 1 r.*: un leopardo accosciato, un liocorno ed un orso accovacciato; a penna. Il liocorno, di tratto alquanto pesante, è lumeggiato anche di bianco. *C. 1 v.*: un cervo ed un alce; a contorno di penna e con ombreggiature finissime, a pelo a pelo. *C. 2 r.*: un cervo in corsa, una pantera sdraiata e dormente; come sopra. *C. 2 v.*: uno struzzo e un cane incatenato. Presso lo struzzo si legge, di scrittura gotica che credo contemporanea al disegno: « uno struzzo che padisse lo ferro ». *C. 3 r.*: bianca. *C. 3 v.*: due donzelle; cfr. riproduzione. *C. 4 r.*: due donzelle; cfr. riproduzione. *C. 4 v.*: in alto, è scritto dalla stessa mano che nella c. 2 v.: « Johininus de grassis designavit »; più sotto due falchi, un'aquila, un capro con lunghissime orecchie (lo stesso animale che è disegnato al fol. 25 v. del codicetto della Galleria Nazionale di Roma. Cfr. G. BARIOLA, *Quaderno di disegni del principio del secolo XV*, ne *Le Gallerie Nazionali Italiane*, V, 385), uno scoiattolo, un leone accovacciato. Presso il capro si legge, della stessa scrittura antica ch'è in alto del foglio: « uno becho selvaticcho »; accanto agli altri animali sono i loro diversi nomi di mano del XVII secolo. *C. 5 r.*: un riccio, due conigli, due bertucce, una faina (?), un istrice, una pantera, un liocorno; le scritte coi nomi dei diversi animali sono del XVI secolo. *C. 5 v.*: gruppo di donzelli in atto di cantare; cfr. riproduzione. *C. 6 r.*: un cavallo e un asino; cfr. riproduzione. *C. 6 v.*: un bove ed un montone; sono di fattura alquanto pesante. *C. 7 r.*: « homo selvaticus », cfr. descrizione. *C. 7 v.*: un limiero ed un cervo ombreggiati finemente e lumeggiati di bianco. *C. 8 r.*: sotto tre archetti curvilinei stanno accosciati tre leopardi tinteggiati di gialletto, di bianco, e pezzati; motivo decorativo ricavato probabilmente da un'impresa araldica. *C. 8 v.*: sopra una rupe tinta di verde e disegnata nella maniera schematica del XIV secolo, a scheggiature, stanno accosciati due caprioli finemente ombreggiati di ocre. Le scritte sono del XVI secolo. *C. 9 v.*: come ho già osservato, incomincia qui un quinterno (c. 9-14) di formato minore perchè ritagliato prima dell'attuale ordinamento del codice. Nella presente carta sono disegnate e colorite finissimamente al vero, con arte di miniatore, una quaglia ed una rondine. Le scritte sono del XVI secolo. *C. 9 v.*: un grosso topo tutto diligentemente colorito; è di una esecuzione del tutto simile ai disegni precedenti. *C. 10 r.*: un pavone a ruota spiegata, colorito al vero con grande minutezza. *C. 10 v.*: bianca. *C. 11 r.*: id. *C. 12 r.*: grifo araldico rampante. La scritta è del XVI secolo. *C. 12 r.*: sopra un ramicello sta posata un'upupa, colorita al vero. *C. 12 v.*: sopra un ramicello posa un uccelletto dal lungo becco: è tutto delicatamente colorito e poi leggermente velato di piumicelle bianche. *C. 13 r.*: una gallina d'India, colorita al vero, ed un castoro delineato a penna. Presso la gallina è scritto dalla stessa mano che trovasi a c. 4 v. (della fine del XIV secolo): « una galina de india ». *C. 13 v.*: un avvoltoio (?), un cardellino ed un pappagallo verde, coloriti al vero. *C. 14 r.*: senza disegni. Di scrittura del XVI secolo sono segnati i nomi degli animali rappresentati nella carta precedente. *C. 14 v.*: bianco. Qui finisce il quadernetto di formato minore e con disegni di uccelli. *C. 15 r.*: i fogli riprendono il primiero formato. Il fondo di rupe verde è una continuazione di quello veduto a *carta 8 verso* che fa parte del presente foglio. Un cervo, un levriero, un bracco. Scritte del XVI secolo. *C. 15 v.*: due leopardi coloriti al vero e in basso un cammello che sembra disegnato da mano diversa dalla solita e più inesperta. *C. 16 r.*: un capriolo, un lepre, una volpe ed un leopardo legato, coloriti finissimamente al vero. *C. 16 v.*: un fiore e un'impresa, ripetuta

o monca: li credo della fine del XIV secolo o del principio del secolo seguente.

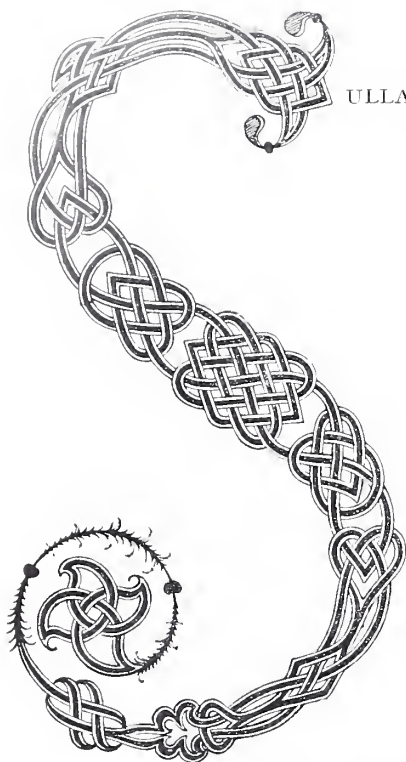
<sup>1</sup> V. LEONARDI, *Affreschi dimenticati del tempo di*

Martino V negli *Atti del Congresso internaz. di scienze storiche*, VII, 287 e seg., Roma, 1905.



quattro volte, formata da una *M* gotica sospesa ad una catenella. In basso un'aquila (?) che batte le ali entro una raggiera variopinta ed ha accanto un cartello con la scritta gotica: «amore de dona». *C. 17 r.*: un gruppo di cani intenti a sbranare un cignale; in basso, un leopardo incatenato ad una buccola raggianti ed accosciato sopra un prato rotondo e racchiuso da uno steccato. Quest'ultimo disegno è certamente un'impresa araldica. Scritte del xvi secolo. *Cc. 17 v. e 18 r.*: ambedue le carte sono occupate da un unico disegno colorato rappresentante sopra una rupe un'aquila entro il suo nido intenta a provare i propri figli facendo loro fissare il sole che irraggia nell'alto. Uno degli aquilotti cade riverso fuor del nido, un altro è percosso dalla madre. Il disegno si riferisce alla nota leggenda dei bestiari medioevali, ma può anche aver servito per istudio di qualche impresa araldica. Scritte del xvi secolo. *C. 18 v.*: da un'orifiamma pende una corona entro la quale stanno, simmetricamente, imprigionati pel collo due cigni che starnazzano le ali. Anche questo è senza dubbio uno studio per un'impresa. *C. 19 r.*: studio di un grande nodo formato da una sciarpa frappata. La sciarpa è tutta accuratamente colorita di verde bruno e lumeggiata. La solita mano del xvi secolo le scrisse accanto: «panno», ma, come dissi, ritengo che questo disegno possa essere uno studio per un'impresa viscontea. *C. 19 v.*: in alto una pianta fiorita, studio di decorazione; in basso un giardino con una rama di agri-foglio, un cigno e quattro volte ripetuta l'impresa che vedemmo a c. 16 v. *C. 20 r.*: il disegno che occupa tutta questa carta sembra lo schizzo per una grande decorazione murale formata in alto da una fascia divisa in riquadri per mezzo di grossi fogliami ornamentali (entro ogni riquadro è figurato un leprotto), più in basso da un'altra zona di foglie e dall'impresa, replicate all'infinito, di uno sparvierio (?) circondato da un cartello col motto: «amor de» che richiama quello già trovato a c. 16 v. *C. 20 v.*: bianco con alcune scritte del xvi secolo. *C. 21 v.*: della stessa scrittura ch'è nella carta precedente, si legge: «laus deo 1574». Senza disegni. *C. 22 r.*: un leopardo ed un capriolo. *C. 22 r.*: un bellissimo cervo privo di corna. Sembra eseguito a punta d'argento ed è della solita maniera. *C. 22 v.*: un cervo con le corna; a penna. *C. 23 r.*: per un sentiero alpestre un asinello va portando due barili; disegnato a penna sottilmente, con luci bianche. *C. 23 v.*: un gatto selvatico; scritta del xvi secolo. *C. 24 r.*: qui si ritorna al formato minore quale già trovammo nel quinterno delle carte 9-14; probabilmente anche questo foglio era in origine unito al detto quintero poichè anch'esso contiene schizzi di volatili, cioè di un fagiano e di due altri uccelletti coloriti tutti al vero. *Cc. 24 v. e 25 r.*: bianche. *C. 25 v.*: il disegno a contorno di penna rappresenta una barca con gonfie le vele entro la quale stanno tre uomini ed un leopardo. Il segno qui è fine come in tutti gli altri fogli, ma nelle figure presenta una certa maggior rigidità: ciò tuttavia non basta a giustificare la sua attribuzione ad un artista diverso da Giovannino de' Grassi. *Cc. 26 v. e 27 r.*: sono bianche e or furono cuciti già in antico due foglietti di pergamena contenenti le lettere alfabetiche dalla *A* alla *G* tratteggiate a penna e formate da bizzarri intrecci di uomini e di animali (cfr. testo). *Cc. 27 v., 28 r., 28 v.*: bianche. *C. 29 r.*: sulla pergamena è leggermente segnata e lumeggiata la figura di una donzella seduta e in atto di sonare un'arpa (cfr. testo). *Cc. 29 v.-30 r.*: lettere alfabetiche dalla *H* alla *V*, miniate (cfr. testo e ripr.). *C. 30 v.*: lettere alfabetiche dalla *X* alla *Z*, miniate come nelle carte precedenti. *C. 31 v.*: un leone che sbrana un cervo, a chiaroscuro, della solita maniera. Scritta del xvi secolo. *C. 31 v.*: bianca.

# LA PITTURA NAPOLETANA DEL RINASCIMENTO<sup>1</sup>



ULLA pittura napoletana del Rinascimento non vi sono memorie coeve all'infuori della lettera di Pietro Summonte.<sup>2</sup> Solo nel '600 si trova qualche guida, come quelle del D'Engenio<sup>3</sup> e del Celano,<sup>4</sup> ma tutte incerte, monche, inesatte. Vero è che si ha notizia di un libro di *Vite di pittori napoletani*, pubblicato nel 1674, ma nessuno ha mai citato qualche cosa più del titolo. Perciò le creazioni del De Dominici passarono anche in opere notevoli, e solo col rinnovamento degli studi di storia dell'arte cominciarono apertamente le ribellioni. La diffidenza già latente in parecchi storici, come il Cicognara, il Perkins, il d'Agincourt... si accrebbe a mano a mano nello Schultz,<sup>5</sup> nel Catalani,<sup>6</sup> nel Burckhardt,<sup>7</sup> nel Cavalcaselle...,<sup>8</sup> e si determinò chiaramente nel Filangieri,<sup>9</sup> nel Croce,<sup>10</sup> nel Frizzoni<sup>11</sup> e nel Faraglia,<sup>12</sup> dai quali ultimi le questioni attinenti alla scuola artistica napoletana sono state messe sopra un terreno storico.

Come già ebbe a notare il Frizzoni<sup>13</sup> la pittura napoletana si è svolta sempre sotto l'influsso più o meno vivo di altre scuole, senza riuscir mai a prendere una sua particolare fisionomia. Chè, anzi, le opere dell'alto Rinascimento presentano spesso influenze varie e confuse al punto da render difficile una classificazione. Ma

due fra le scuole pittoriche tennero rispetto alle altre più lungo e incontrastato dominio, intrecciandosi quasi sempre: la fiamminga e l'umbra.

La presenza in Napoli di opere appartenenti a Giovanni Van Eyck, Ruggero van der Weyden<sup>14</sup> e ad altri artisti neerlandesi minori ci rivela perchè così larga messe di quadri napoletani sia sotto l'influsso della scuola fiamminga.

<sup>1</sup> La parola *Rinascimento* va intesa qui nel significato ristretto di « *hoch Renaissance* », poichè i dipinti di scuola napoletana anteriori alle ultime decadi del '400 sono così rari che ogni studio sintetico riuscirebbe sterile. Quanto alla mancata riproduzione di opere anche tipiche, essa va attribuita all'ultima legge sulla riproduzione delle opere d'arte.

<sup>2</sup> *Napoli nobilissima*, 1898, pag. 196-197.

<sup>3</sup> *Napoli sacra*, Napoli, 1624.

<sup>4</sup> *Del bello... di Napoli*, Napoli, 1697.

<sup>5</sup> *Denkm. der Kunst. des Mittelalt. in Unteritalien*, Dresden, 1860.

<sup>6</sup> *Discorso sui monumenti patrii*, Napoli, 1842.

<sup>7</sup> *Der Cicerone*, 9 Auflage, Leipzig, 1904.

<sup>8</sup> *A history of paint. in North It.*, London, 1871 e *The Early Flemish paint.*, London, 1872.

<sup>9</sup> *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli, 1883-91.

<sup>10</sup> *Sommario critico della storia dell'arte nel Napoletano*, *Nap. nob.*, 1892, pag. 122-126 e 140-144.

<sup>11</sup> *Arte italiana del Rinascimento*, Milano, 1891.

<sup>12</sup> *Le memorie degli artisti napoletani*, in *Arch. stor. nap.*, VII, pag. 329-364; VIII, pag. 83-110 e 259-286.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, pag. 5.

<sup>14</sup> *FACIO, De viris illustribus*, Florentiae, 1745, pag. 46 e 48.



Di questi uno fra i più importanti è quello posto sull'altare della terza cappella a sinistra dell'ingresso nella chiesa di San Pietro Martire, rappresentante nel centro San Vincenzo Ferrer e intorno in piccoli riquadri storie della vita del Santo. Si può ascrivere al 1500 circa. La tavola è stata tutta lustrata con vernice, ma ciò non ostante il movimento appare spesso stentato, lo sfondo architettonico troppo stretto ai personaggi, l'espressione incerta, povera la tavolozza, il segno trascurato e rapido al punto che le bocche per lo più diventano storte. Alcune figure, però, specie quelle dei riquadri con la predica del Santo e il Santo nella sua cella, sono disegnate e lumeggiate squisitamente. Sotto una luce fredda, esse



Fig. 1 — Scuola napoletana, fine del sec. xv  
Napoli, Museo Nazionale

staccano sul fondo armonizzando le tinte delle loro vesti, fra cui risaltano certi rossi e certi verdi, che rivelano nell'artista un profondo sentimento del colore. Il San Vincenzo dello scomparto centrale, di nobile e mite espressione, ha gli occhi piuttosto allungati, con pupille verde-chiaro, la bocca larga, il mento triangolare, la carnagione terrea. Le figure dei riquadri sottostanti hanno quasi tutte facce lunghe e quadrate, occhi stretti, carnagione terrea o livida, nasi — specie negli uomini — grossi e rigonfi.<sup>1</sup>

Gli storici locali attribuiscono questa tavola alla scuola dello Zingaro, il Frizzoni<sup>2</sup> la crede di un indigeno napoletano o di un italiano ammaestrato da fiamminghi, Crowe e Caval-

<sup>1</sup> I due riquadri superiori rappresentanti l'*Annun-  
ciazione* sono del secolo XVII.

<sup>2</sup> Op. cit., pag. 8.

caselle<sup>1</sup> la danno a uno scolare di Ruggero van der Weyden, e affermano che è dello stesso stile di una *Deposizione* della chiesa di San Domenico e del *San Girolamo* del Museo Nazionale di Napoli.

L'ipotesi più verosimile è che sia opera di un napoletano sotto il vivo dominio dell'arte fiamminga. Il fare è assai più rapido che non nei fiamminghi, i colori mancano di vivacità, le carni sono brunastre e rilevate con mezze tinte, alcuni tipi e alcuni accessori sono infine schiettamente italiani.

Anche l'altra induzione del Cavalcaselle appare probabile, poichè non tanto nel *San Girolamo*, quanto nel *San Francesco* dell'ultimo altare a destra in San Lorenzo Maggiore — opera che si può ritenere con certezza eseguita dall'autore del *San Girolamo* — si riscontra nelle figure che circondano il Santo lo stesso modo di lumeggiare con piccole luci, la stessa disposizione ampia del panneggio, le tinte scure, il contorno fine.

Non meno notevole è la tavola assai restaurata del Museo rappresentante *San Girolamo* (fig. 1) chiuso nella sua celletta ingombra di libri, di carte, di ampolline, che toglie la spina dalla zampa del leone. Originariamente era la parte inferiore del quadro rappresentante San Francesco che dà la regola, esposto in San Lorenzo.<sup>2</sup> Il Waagen<sup>3</sup> lo ascrive ad Uberto van Eyck, Crowe e Cavalcaselle<sup>4</sup> lo collocano nella scuola di Ruggero van der Weyden; invece il Frizzoni<sup>5</sup> è d'avviso che sia di un indigeno napoletano, o di un italiano ammaestrato da fiamminghi. Tutti gli storici napoletani, cui si uniscono altri stranieri, lo danno a gran voce a Colantonio Del Fiore. Lo stile italiano degli oggetti della stanza, accennati ma non condotti con quella cura propria dei fiamminghi, la tavolozza piatta, il modo di lumeggiare le carni con tinte brune sovrapposte, le pieghe un po' pesanti del manto, lo fanno includere nella categoria dei napoletani fiamminghi. Esso, però, non è immeritevole delle lunghe dispute che ha suscitato. Vero è che la stanza è troppo piccola e ingombra, ma la cura degli accessori non distrae l'artista dal soggetto principale, la composizione è armonica, le tinte sobrie e fuse, la figura del Santo di delicata espressione, disegno corretto e di finissime lumeggiature nel volto morbido.

Allo stesso pittore si può ascrivere la tavola raffigurante *San Francesco che dà la regola* a frati e suore del suo ordine, esposta nella chiesa di San Lorenzo e indicata da quasi tutti gli storici napoletani come opera dello Zingaro, mentre dal Cavalcaselle<sup>6</sup> e dal Frizzoni<sup>7</sup> è stata giudicata allo stesso modo del *San Girolamo*. Si tradisce come lavoro della stessa mano per il modo con cui son trattati gli accessori, per le luci piccole e dorate, le carni brune, che nei punti dove l'ombra è più densa prendono un colore verdino, per l'intonazione bassa del colore, le lunghe figure dalle teste sviluppate longitudinalmente, e dalle forme minute, che s'intravedono a fatica sotto le vesti pesanti. Il lavoro, però, non è condotto con la medesima facilità del *San Girolamo*, specie per una certa durezza nel disegno degli atteggiamenti e per l'eccesso delle tinte brune. Le figure migliori sono le laterali, di tocco più delicato, di nobile posa, di lumeggiature più fini.

Anche il *Sant'Antonio di Padova*, che si trova nella cappella di fronte, tutto ricoperto di *ex-voto* e per giunta restaurato specialmente nelle teste, è da ritenersi con certezza opera dello stesso artista. Ma non ostante il suo fondo d'oro finemente arabescato e non ostante che la figura del Santo non manchi di decoro, è inferiore in valore al *San Girolamo* per un certo stento nel disegno e la mancanza di vivacità e di equilibrio nei colori. Anch'esso ha ricevute numerose attribuzioni.<sup>8</sup>

<sup>1</sup> *A hist.*, pag. 80 e *The Ear. Fl. paint.*, pag. 75-76.

<sup>2</sup> V. D'AURIA, *Ancora del quadro di San Girolamo*, in *Nap. nob.*, 1895, pag. 62 e 63.

<sup>3</sup> *Kunstblatt*, 1847, pag. 162.

<sup>4</sup> *A hist.*, pag. 80 e *The Ear. Fl. paint.*, pag. 75.

<sup>5</sup> Op. cit., pag. 10.

<sup>6</sup> Op. cit., pag. 80 e 75.

<sup>7</sup> Op. cit., pag. 10.

<sup>8</sup> Il nostro ravvicinamento era già stato accennato dal Filangieri: op. cit., II, pag. 161.



All'indirizzo napoletano fiammingo si devono ascrivere undici tavole (fig. 2) della fine del secolo XV, esposte nella prima sala del Museo Nazionale, se pure non sono — come incliniamo a credere — tutte d'una stessa bottega. Nove di esse sono riunite a tre a tre come trittici e hanno nella tavola centrale rispettivamente una *Deposizione*, un' *Adorazione dei Magi*, il *Bambino Gesù adorato dalla Vergine*. Le due separate tre santi ciascuna. Esse presentano gravi scorrettezze di segno, ma l'eleganza delle vestimenta a ricchissimi ornati, alcuni colori smaglianti e qualche testa riuscita, mostrano che se l'artista avesse avuta una educazione migliore, avrebbe prodotto, forse, opere notevoli. Le forme sono sottili, le teste allungate con la fronte ampia, il naso stretto e il mento piccolo; le carni sono livide, verdastri i capelli e le barbe nei vecchi; il paesaggio a colline giallognole di leggera ondulazione è sempre addossato ai personaggi; sul cielo bleu-scuro in alto e verdognolo in basso, spicca qualche sottile albero a rade foglie: nel fondo specchi d'acque verdastre in cui si avanzano lingue di terra verdi, una città e una collina acuminata.

Notevoli assonanze con questo gruppo si notano in tre *San Michele* del primo decennio del secolo XVI, assai vicini tra loro per lo stile, che sono esposti nella stessa sala del Museo. Il maggiore tra essi, per dimensione ed importanza (fig. 3), veniva attribuito a Simone Papa, e gli storici locali lo presentavano come uno dei prodotti più notevoli della scuola napoletana. Ma le figure qui sono senza scheletro, i colori senza smalto, povera l'espressione, monotono e senza prospettiva il paesaggio. Le teste sono grandi, gli occhi larghi, le mani piccole, il paesaggio basso con acque correnti da per tutto, e uomini, case, città. Gli alberi hanno il breve fusto sottile e larga chioma.

L'altra tavoletta col *San Michele* a figura intera è di esecuzione ancora più meschina e c'è da notare soltanto qualche riflesso di luce sulla corazza e sui gambali azzurrognoli, che stridono sopra il rosso del manto. Il santo è di forme esilissime allungate. Debole del pari è la terza tavola. A questo gruppo si può ricollegare per alcuni aspetti un'opera assai nota — perchè si voleva rivelasse i ritratti di Ferdinando d'Austria, Alfonso e Ferrante



Fig. 2 — Scuola napoletana, fine del sec. XV  
Napoli, Museo Nazionale

d'Aragona — cioè l'*Adorazione de' Magi* che dalla chiesa di Santa Barbara è passata nelle sale del Palazzo Reale di Napoli. Quivi è attribuita a Pietro Donzelli, mentre prima veniva data a Giovanni van Eyck. È un debole lavoro del primo quarto del secolo XVI, in gran parte rifatto, in cui l'espressione è generalmente incerta, il disegno poco corretto, la costruzione quasi simmetrica e senza movimento, il paesaggio incolore, in cui è da notare soltanto qualche testa corretta e alcune tinte di una certa forza. Certo è che non si può attribuire a verun maestro, perchè, come bene osservò il Frizzoni, <sup>1</sup> rivela influssi leonardeschi, raffaelleschi e specialmente fiamminghi.

Assai più importante è invece la gran pala divisa in sei scomparti che dalla chiesa sotterranea è stata trasportata sull'altare della quarta cappella a destra in San Severino (fig. 4), rappresentante negli sportelli inferiori San Severino tra i Santi Sossio, Savino, Giovanni Battista ed Evangelista e in quelli superiori la Vergine col Bambino tra i Santi Pietro, Gregorio, Paolo e Girolamo. È quasi tutta ridipinta, ma si può ritenere del primo decennio del '500. Gli storici locali la battezzano per uno Zingaro autentico, altri la danno ad Uberto van Eyck, ma il Frizzoni <sup>2</sup> e il Cavalcaselle <sup>3</sup> ripetono ciò che dissero pel *San Girolamo*. Il disegno spesso è stentato, i manti sono per lo più eccessivamente mossi, i colori sono bene armonizzati, ma non hanno vivezza di smalti. Tuttavia è un'opera notevole in cui alcune figure, come San Severino, San Sossio e quelle dei tre sportelli superiori sono improntate a grande compostezza e nobiltà. I capelli trattati a masse sono neri come carboni, la carnagione brunastra è leggermente arrossata, le teste quando son viste di fianco presentano un eccessivo sviluppo longitudinale, gli occhi hanno pupille nere dallo sguardo intenso, le mani sono esili. Che sia lavoro napoletano sotto l'influsso fiammingo si può argomentare non solo da alcuni tipi, ma anche dal colorito torbido, dal bruno della carnagione, dalla disposizione delle pieghe, dallo stento nel rendere il dettaglio e dalle architetture che mostrano le forme italiane.

Strettamente collegata ad essa, se non addirittura della stessa mano — come siamo indotti sempre più a credere — è una tavola posta sull'altare della quinta cappella a destra dell'ingresso in San Pietro Martire. È un trittico che ha nel centro la Vergine col Bambino, ai lati un santo per parte e nella lunetta il Padre Eterno con Cristo crocifisso tra San Sebastiano e San Matteo. Benchè sia tutto impiastricciato, sono facilmente visibili notevoli raffronti per affermare la vicinanza col quadro di San Severino.

Anche nel trittico di San Pietro Martire le carni brunastre sono rilevate di rosso, anche qui s'incontra quel rosso scuro che ritorna così sovente nella pala di San Severino. Inoltre la costruzione di alcune figure del trittico, specialmente i due santi posti negli sportelli laterali, ricordano, sia per la conformazione della testa, sia per il segnare affaticato dei lineamenti del volto, alcuni santi della pala. Così il santo nello scompartimento sinistro ricorda moltissimo il San Severino. Altre forme tipiche del trittico sono gli occhi grandi, i nasi lueggianti in punta, le mani strette e lunghe dalle dita sottili e inanimate, le teste grosse, il mento pronunciato e rotondeggiante, il piegare tormentatissimo, il bianco piatto. Solo il valore molto minore del quadro di San Pietro Martire, rispetto a quello di San Severino, potrebbe far pensare a un imitatore; ma la differenza non è tale da far credere che lo stesso artista della pala di San Severino non sia potuto essere parecchi anni prima autore del trittico di San Pietro Martire, il quale sotto il restauro ha perduto anche quei pochi pregi che aveva in origine. Il trittico fu commissionato nel 1501 da Giovannuzzo Aiossa a Mario di Laurito. <sup>4</sup>

Anche di un'altra opera si può indicare con probabilità l'autore, almeno se bisogna credere alle parole del Catalani. <sup>5</sup> È una gran tavola sotto il vivo influsso dell'arte fiam-

<sup>1</sup> Op. cit., pag. 17 e 18.

<sup>2</sup> Op. cit. pag. 10.

<sup>3</sup> *A hist.*, pag. 81 e *The Ear. Fl. paint.*, pag. 76.

<sup>4</sup> Archivio notarile, notaio Aniello Giordano, 1501, c. 14; FILANGIERI, op. cit., IV, 54; COSENZA, *La chiesa e il convento di San Pietro Martire*, in *Nap.*

*Nob.*, 1900, pag. 121.

<sup>5</sup> Il C. cita le *Memorie dell'augustissima compagnia della Santa Croce della Disciplina*, Napoli, 1713, da cui si ricava che il quadro fu eseguito per ordine di Ferdinando I d'Aragona, e le *Vite dei pittori* del Soprano che lo ascrive a Giacomo Ripanda.





Fig. 3 — Scuola napoletana, principio del sec. xvi. Napoli, Museo Nazionale

minga e con caratteri del primo Cinquecento, posta dietro l'altar maggiore della piccola chiesa della Croce. Nella parte centrale di questa tavola è figurata la *Discesa dalla Croce*, nella lunetta Gesù al Limbo e nella predella nove storie del Nuovo Testamento. Le figure son quasi sempre eccessivamente lunghe, magre e senza scheletro, le teste sono grandi e allungate, gli uomini hanno i volti a mo' di maschere, le donne grasse e quadrate; le carni son livide, le palpebre spesse, le mani tozze, le pieghe delle vesti appena accennate, il paesaggio è verdastro. L'esecuzione si rivela sempre incerta e deficiente, i colori son piatti e stridenti. Solo qualche viso è riuscito e qualche nota di colore vibra (per es. il verde del manto della Vergine). Anche nella predella e nella lunetta le scene son troppo affollate; e permangono in genere gli stessi difetti, benchè le tinte siano meno torbide e le figure meno sproporzionate. Era attribuito allo Zingaro. Nel centro è una sigla che si potrebbe interpretare I. R.

Della stessa mano e dello stesso tempo ci è parsa una piccola tavola posta nel Cappellone del Crocefisso a San Domenico Maggiore, rappresentante anch'essa la *Discesa dalla Croce* e attribuita similmente allo Zingaro. Le figure anche qui son troppo magre e senza scheletro e il segno è debole e stentato, ma i colori son trattati meno poveramente, le figure mostrano spesso maggiore studio della vita. L'affinità col quadro del Ripanda nella chiesa della Croce si tradisce non solo nell'identità del tipo, ma anche nell'eccessivo allungamento delle forme, nelle palpebre spesse, nelle pieghe leggere delle vesti, nel paesaggio ferrigno, nelle carni affumicate, livide, nelle figure impacciate addossate una sull'altra, dalle teste compresse e dalle fronti basse. Ricorda anche sulle generali il *San Vincenzo Ferrer* e il maestro delle undici tavole.

Diverse altre opere si possono ricollegare a quelle già notate, perchè mostrano chiaramente l'influenza dell'arte fiamminga. Fra esse notevole è l'*Adorazione dei Magi* nella prima cappella a sinistra in San Domenico. Le figure sono piene, hanno grandi occhi e carnagione scura; le vesti son mosse da pieghe marcate e irraggianti; il Bambino ha la scatola cranica assai sviluppata. I colori delle vesti e delle carni sono ricoperti da una velatura di oro scuro.

Più scadenti sono alcune tavole non ancora ordinate nel Museo, fra cui notiamo quella divisa in due, che ha nella parte superiore San Michele in atto di uccidere il demonio e San Giorgio che uccide il drago nella inferiore Cristo con una pecorella — e l'altra che ha in basso la Vergine col Bambino e in alto la Crocifissione.

Come si è già notato, un'altra influenza importante ha subito la pittura napoletana dell'alto Rinascimento, l'ombra, che s'intreccia quasi sempre con la fiamminga. La presenza in Napoli di due opere di schietta provenienza umbra, quali l'*Assunta* del Museo e la pala della cappella Seripandi al Duomo, anche se non sono in tutto lavoro — come crediamo — nè del Pinturicchio, nè del Perugino,<sup>1</sup> cui vengono attribuite, chiariscono meglio il fenomeno. Così che non c'è bisogno di sostenere, come ha fatto il Guerra,<sup>2</sup> che i pochi avanzi di affreschi della cappella Tolosa in Sant'Anna dei Lombardi siano opera del Pinturicchio; essi, invece, appartengono a un debole e tardo cinquecentista napoletano, sotto l'influsso della scuola umbra.

Il gruppo più importante di opere napoletane sotto l'influenza umbro-fiamminga è costituito da tre tavole, due delle quali rappresentanti la *Morte di Maria*. Una, grandissima, vilmente ripassata, trovasi dietro l'altar maggiore di Donnaregina. Le figure hanno visi tondi e grassi, fronti enormi, gli occhi piuttosto lunghi, le guance come di cartone, il naso sottile, la bocca infantile, piccola e tumida, i capelli a masse, le mani esili. C'è qualche volto fresco e qualche sguardo vivo, ma l'azione è slegata, le figure pigiate e di debole espressione, il segno non sempre corretto e mai elegante. Migliori sono i santi degli sportelli laterali, fra i quali è notevole San Ludovico di Tolosa col piviale consparso di gigli d'oro.

<sup>1</sup> Il Vasari, ed. Milanese, III, pag. 500 e 578, parla di esse come esistenti nelle chiese ove ora si trovano e fatte per esse.

<sup>2</sup> *De dipinti... nella cappella... Tolosa*, Napoli, 1865, pag. 8.



Gli stessi caratteri si riscontrano nell'altra tavola esposta nella chiesa di Donnalbina, anch'essa orrendamente impiastricciata. Per quel ch'è dato vedere, l'affinità fra le due opere appare evidente, specie pel carattere di alcune teste, per l'intonazione coloristica e pel muo-



Fig. 4 — Scuola napoletana, principio del sec. xvi. (Mario di Laurito) Napoli, Chiesa di San Severino

vere dei manti. La sicurezza del segno, la varietà degli atteggiamenti, una certa morbidezza nel colore e qualche testa veramente forte fan ritenere migliore la seconda.

Superiore ad essa è però il trittico della cappella Piccolomini, nella chiesa di Montoliveto, che ha nel centro l'*Ascensione di Gesù*, nello sportello di destra San Sebastiano, in

quello di sinistra un santo vescovo, insieme a un giovinetto in piccole proporzioni che reca una pisside. Si ricollega al quadro di Donnaregina, specie per la costruzione delle figure assai sottili, dalle teste piccole dalle carni brunastre, ripassate d'oro torbido, le mani strette e lunghe. Vi si nota un gradevole accordo fra i colori delle vesti e del paesaggio, un segnare spesso facile, una equilibrata composizione. Essa, come la precedente, viene attribuita a tal Silvestro Buono, di cui non si è trovato sinora documento alcuno.<sup>1</sup> A noi è parso che fossero dovute tutte e tre ad uno stesso artista, poichè la leggera diversità nel valore e nei caratteri si può assai facilmente spiegare, ammettendo che la prima, cioè quella di Donnaregina, sia stata eseguita qualche anno innanzi il 1500, e la terza diversi anni dopo. Certo esse sono assai vicine tra loro.

Una sensibile relazione con la tavola di Donnaregina presentano i quattro riquadri assai mal ridotti, con caratteri spiccatamente umbri, dei primi anni del '500, che si trovano sotto le pitture trecentesche nella chiesa antica di Donnaregina. Essi, però, non si possono dire eseguiti dallo stesso artista che ha condotte le tre tavole di cui s'è parlato, poichè i colori sono di assai più vivace intonazione, fine è il modellato dei volti, le figure hanno maggior nobiltà, benchè siano di forme un po' gonfie, e il carattere umbro è assai più spiccato.

Il grande affresco della stessa chiesa antica che rappresenta la *Morte di Sant' Orsola*, e reca la data 1520, si può ascrivere a un debole imitatore di questi riquadri.<sup>2</sup> La scena è eccessivamente affollata e disordinata; fra le tinte predomina il rosso, così che viene a mancare l'equilibrio cromatico, i colori son sordi, il disegno sempre scorretto.

Vicino a questo gruppo umbro-fiammingo è il quadro rappresentante la *Morte di Maria*, segnato MDI, che si trova nella prima cappella a destra in San Pietro Martire. Il Catalani<sup>3</sup> lo crede dello stesso artista che ha dipinto il quadro posto dietro l'altar maggiore di Santa Restituta, il Cosenza<sup>4</sup> nota che esso richiama le forme di Bernardo von Orley; ma benchè qualche cosa di vero ci sia in ambo queste ipotesi, non sono da accogliersi. I soliti storici lo danno a Silvestro Buono. La tavola manca d'insieme, le figure sono di costruzione debole, il colore non ha smalti, non trasparenza le carni, e gli sguardi sfuggono lo spettatore. Le teste sono allungate e nella parte posteriore assai sviluppate, quelle degli angeli sono rotonde con fronti enormi, mentre nei vecchi la fronte è bassa. I capelli e le barbe sono trattati a masse, le pieghe son larghe e profonde, il cielo verdastro è solcato da nuvole bianchicce. Ma, pur non vedendo come il Catalani<sup>5</sup> « figure che sembrano opera di Raffaello », una certa nobiltà nelle espressioni e nelle pose, alcuni volti delicatamente lumeggiati rivelano un artista che doveva superare di gran lunga i pittori napoletani a lui contemporanei. Però non tutte le figure sembrano opera di una sola mano.

Dello stesso tempo all'incirca è la tavola esposta sull'altare a sinistra nella crociera della chiesa di San Giovanni a Mare. Nel mezzo è la Vergine col Bambino tra San Pietro e San Paolo; nella lunetta, al centro, la Crocifissione, e ai lati l'angelo annunziante e la Vergine. L'esecuzione è assai affaticata, condotta con pennello sottile, ma ciò non ostante, il disegno spesso è assai scorretto e l'espressione sempre indecisa. La lunetta nell'insieme riesce gradevole per la fusione delle tinte basse, ma analizzata si rivela anch'essa povera cosa. Caratteristico è il San Paolo dalle misere forme, il color rosso dominante, il cielo diafano sul basso paesaggio e di un cupo verde nell'alto.

Con alcuni caratteri simili si nota nella Pinacoteca dei Gerolomini una tavola della fine del '400, che rappresenta la Vergine seduta in trono col Bambino Gesù tra le braccia, fiancheggiati da due angeli in ginocchio sui braccioli del trono. Anche qui è l'istesso color

<sup>1</sup> CROWE e CAVALCASELLE, *A hist.*, pag. 105, la danno allo stesso artista che ha dipinto la pala d'altare di Santa Restituta.

<sup>2</sup> Un'osservazione analoga aveva già fatta il BERTHAUX, *Santa Maria di Donnaregina*, Napoli, 1899,

pag. 150. Il B. ascrive senza esitazione i quattro riquadri all'autore della pala nella chiesa nuova.

<sup>3</sup> Op. cit., pag. 150.

<sup>4</sup> Articolo cit., pag. 120.

<sup>5</sup> *Chiese di Napoli*, Napoli, 1853, II, 162.





Fig. 5 — Scuola napoletana, principio del sec. xvi. Napoli, Museo Nazionale



rosso acceso, l'istesso giallo dorato e il verde del cielo, l'istessa esecuzione stentata e dura, ma non manca una certa gentilezza, specie nelle delicate figure degli angeli. Altri caratteri notevoli sono i volti ovali, le mani piccole, il rosso vivo della veste della Vergine, i bianchi rilevati con ombre verdi e i verdi dei manti con luci giallo dorate.

Forme e caratteri analoghi alle due precedenti presenta una tavola segnata 1510, rappresentante la Vergine col Bambino, tra due sante, posta sopra una porta nella chiesa di San Gennariello al Vomero, forse non opera di una sola mano. Qui le figure sono piene, le carni fredde con qualche tono roseo, le mani sottili, le sopracciglia arcuate e sollevate sull'occhiaia. La conformazione del volto della Vergine e l'intonazione di qualche giallo delle vesti, che ricoprono le figure della predella richiamano una tavola cui accenneremo in seguito, posta in Santa Restituta, ma la costruzione delle figure della predella, il valore cromatico delle vesti, l'esecuzione stentata, richiamano assai più vivamente la pala di San Giovanni a Mare. Anche l'atteggiamento del Bambino, il verde rilevato con luci chiare e altri caratteri ricordano il quadro di San Giovanni a Mare. Queste ultime tre potrebbero essere di uno stesso artista, ma sono tutte, e specialmente l'ultima, opere ibride, d'incerto indirizzo.

Ad esse va anche congiunta, malgrado notevoli somiglianze col quadro di Santa Restituta, una piccola tavola impiastriata della fine del '400, raffigurante la Vergine col Bambino e un devoto inginocchiato (Rubino Galeota), tavola posta nella cappella Galeota al Duomo. È d'ingenua e delicata espressione, benchè senza purezza di forme. Le teste sono tondeggianti, gli occhi grandi velati quasi interamente dalle palpebre; la fronte, la bocca, il naso e il mento piccoli, le mani strette e lunghe, il cielo rossastro. Le forme che più si avvicinano a quelle del quadro di Santa Restituta sono la testa della Vergine, le ombre verdi delle parti bianche e il paesaggio rossastro.

Nell'ultima cappella a sinistra della chiesa di San Gennariello è un'altra pala in sette scomparti, rappresentante la *Morte della Vergine*. Essa si ricollega al gruppo umbro-fiammingo, ma si potrebbe anche avvicinare a un gruppo di tre tavole d'indirizzo siciliano che esamineremo fra breve. I colori sono stridenti, le figure sovrapposte le une alle altre, la scena priva di movimento, i corpi difettosi di costruzione, i visi poveri di espressione. Reca la data 1508 e un monogramma che il Salazar<sup>1</sup> interpreta *Amato*. Viene anche attribuita allo Zingaro. Vi è un predominio eccessivo del rosso, le carnagioni son livide o ceree, i corpi lunghi e magri, le teste lunghe, i volti ovali, a volte con macchie rosse, i capelli rossastri, le mani con dita lunghe e strette, il paesaggio verdastro, le pieghe lunghe e profonde. Ha figure di carattere spiccatamente umbro, altre di carattere fiammingo.

Segnata con la data 1510 è una tavola rappresentante la Vergine e il Bambino tra San Sebastiano e la Maddalena, che si trova nel Museo Nazionale attribuita nell'Inventario, senza fondamento, a Jacopo Pacchiarotto. È quanto di più deficiente si possa immaginare per disegno, per colore, per espressione. Le carni livide e nerastre son picchiettate di rosso, i capelli son rossicci, le sopracciglia assai sollevate, il polso stretto, il paesaggio verdastro. Essa si potrebbe attribuire al pittore che alcuni anni prima aveva dipinto la misera *Crocifissione* nella seconda cappella a destra della chiesa di Piedigrotta, opera questa che si potrebbe anche includere nel gruppo di quelle dipendenti da una gran tavola col Calvario che studieremo in seguito. Le figure nella *Crocifissione* son magre: la pelle stirata, i visi piccoli dal mento lungo e duro, le gote rilevate con tinte rosse, il rosso scuro delle vesti, il paesaggio freddo, il segnare angoloso la ricollegano alla tavola del Museo.

Unite da notevoli affinità sono due tavole esposte nella prima sala del Museo e rappresentanti una la Vergine seduta col Bambino in grembo tra due angeli e l'altra la Vergine che adora il Fanciullo divino. Sono entrambe del principio del Cinquecento e assai povere. La seconda rivela una forte influenza del gruppo di undici tavole esposte nella stessa sala.

Con una certa esitazione poniamo qui tre tavole del Museo Nazionale, le quali, benchè

<sup>1</sup> *Quattro dipinti su tavola dei secoli XV e XVI*, in *Nap. nob.*, 1903, pag. 88.



non si possano dire del tutto estranee all'influsso umbro, mostrano oltre una evidente dipendenza dall'arte fiamminga, caratteri che ci han fatto pensare ad un artista siciliano e propriamente a Salvo d'Antonio, specie per l'evidente analogia che esse offrono con una tavola del Museo di Palermo rappresentante la *Morte della Vergine*, attribuita al Salvo. Se non che quest'attribuzione vien data mediante raffronti con un quadro autentico e firmato del Salvo che si trova nella sagrestia della cattedrale di Messina, opera che lascia non pochi dubbi sulla voluta identità. È assai più probabile invece che la tavola del Museo di Palermo sia opera di un seguace del Salvo.<sup>1</sup>

Questi quadri rappresentano la *Morte della Vergine*, la *Vergine col Bambino tra cinque santi* e in una lunetta la lapidazione di Santo Stefano, i *Santi Andrea e Giacomo che adorano la Vergine e il Bambino*. Sono tre brutte cose dalle carni terree con lumi dorati o



Fig. 6 — Scuola napoletana, fine del sec. xv  
Napoli, Museo Nazionale

bianchi, dagli occhi lunghi coperti di palpebre enormi e pesanti, con pupille orlate di verde che scoppiano nelle occhiaie, dal viso tagliato crudemente, col naso rivolto all'insù, l'angolo facciale assai acuto e i capelli a linee nere ondulate. I colori son torbidi — verdi con luci bianche e rossi con luci gialle, — gli atteggiamenti e le pose scomposte. Nell'Inventario hanno le solite attribuzioni.<sup>2</sup>

Di carattere più schiettamente umbro è invece la misera pala d'altare dei Santi Cosma e Damiano rappresentante la *Circoncisione*, che il Catalani<sup>3</sup> dice dipinta dai Donzelli e ritoccata o rifatta da Andrea da Salerno. In verità è tutta insudiciata, e nelle carni punteggiate di rosso mostra la preparazione verde. Le figure di forme sottili hanno teste piccole, volti allungati con macchie rosse su le gote e su la punta del naso; le pieghe sono profondamente incavate.

Con caratteri umbri si presentano anche due opere assai malandate nel piccolo tempio del Pontano, probabilmente eseguite sulla fine del Quattrocento dalla stessa debolissima mano.

<sup>1</sup> Della stessa opinione è anche E. BRUNELLI, *Antonello da Saliba*, in *Arte*, 1904, pag. 272.

<sup>2</sup> La pittura siciliana deve aver lasciata più larga orma di sé a Napoli, come ce lo fan credere tre tavole da noi identificate al Museo di San Martino, a San Giovanni a Mare e a San Paolo, che illustreremo

fra breve, opere certo di Riccardo Quartararo, ed altre di artisti minori. E sarebbe importante chiarire questo problema, che interessa gli studiosi dell'arte napoletana e sicula insieme.

<sup>3</sup> *Chiese di Napoli*, II, pag. 114.

L'una è un trittico rappresentante la Crocifissione tra S. Luigi e S. Carlo, l'altro un affresco raffigurante la Vergine e il Bambino tra due santi. Come ultimo di questa serie si può citare un affresco della fine del secolo XV posto sopra una porta del convento di Santa Chiara e rappresentante la Vergine tra santi. La Vergine è di delicata espressione e i colori vibrano benchè sieno stati ripassati.

In mezzo, quasi tra l'umbro e il veneto e con qualche traccia fiamminga sono, al contrario, due tavole del Museo Nazionale in cui è raffigurata con molte figure la Crocifissione. Esse vengono attribuite dai cosiddetti storici e dall'Inventario l'una a Pietro, l'altra a Ippolito Donzello, ma il Cavalcaselle<sup>1</sup> ne indica l'autore fra i seguaci del Mantegna o Carpaccio o Michele da Verona, e il Frizzoni<sup>2</sup> le considera sotto l'influsso padovano veneto della fine del Quattrocento. Notevole è specialmente la seconda, cioè quella più lunga, ma anch'essa è come la prima slegata e fredda nella costruzione, scorretta nel disegno e di povera espressione, benchè ci sia qualche volto delicato e qualche buona nota di colore come certi rossi cupi e certi gialli aranciati. In questa le figure hanno i volti lunghi lungeggiati di bianco, e di bianco sono anche lungeggiate le vesti. Assai caratteristico è il paesaggio che si rileva sul cielo generalmente verdastro, ma diafano e con velature rossigne in basso, paesaggio costituito da colline verde-dorato, bassissime, senza movimento, ad ampie curve o a cocuzzoli piantate di alberi senza fusto, ovali, lungeggiati d'oro. Le rupi poste a destra e a sinistra del quadro, come anche il pavimento, sono di un colore rosso-bruciato.

Inspirato da quest'opera è il grande affresco rappresentante *Cristo che porta la croce*, sopra una parete dell'antico Refettorio di Santa Maria la Nova (ora Consiglio provinciale), lavoro di un debolissimo e tardo cinquecentista napoletano con influssi umbri. Più antichi e di mano diversa sono i dipinti sulla parete di fronte, che rappresentano alcuni momenti della vita della Vergine. Anche questi affreschi son dati ai Donzelli.

Infine, se non della stessa mano, certo assai vicini al *Calvario* grande, sono alcune tavole deficientissime del Museo, tra cui un *Presepe* (fig. 5) della fine del Quattrocento (la Vergine è in ginocchio innanzi a Gesù Bambino, Giuseppe è seduto: intorno sono angeli musicanti: nell'alto coppie di angeli; sopra un poggio un pastore con pecore) e un *San Giovanni Battista*, certamente parte laterale di un trittico.

Più ristretta è la serie delle opere che presentano caratteri veneti, ma quasi tutte sono assai più notevoli e belle. Il primo posto nell'elenco di queste spetta alla tavola posta dietro l'altar maggiore di Santa Restituta, rappresentante la Vergine e il Bambino tra San Michele e Santa Restituta, e nella predella storie della santa. Ciò contro il parere del Cavalcaselle,<sup>3</sup> che la ritenne sotto l'influsso della scuola del Perugino e del Pinturicchio, come del Frizzoni,<sup>4</sup> che vi osservò l'influenza del giovine Raffaello. I caratteri dell'arte umbra sono qua e là presenti, ma la loggia dove si svolge la scena, il viso ovale della Vergine, la sonorità e l'armonia dei colori, il modo di concepire e raccontare le storie nella predella ci mostrano un'arte ispiratasi alle fonti più nobili della pittura veneta, benchè non del tutto sfuggita all'influenza fiamminga. Le figure son difettose di costruzione, il disegno è quasi sempre povero, il Bambino ha le forme tozze e gonfie, nella predella la vena narrativa è frammentaria. Ma seduce l'ingenuità delle espressioni, la vivacità dei colori e un certo senso del pittoresco. Come caratteri distintivi, notiamo le figure sottili, dalle carni dorate, il tenue movimento delle colline, il predominio del rosso cupo e del giallo aranciato, le teste quadrate dal mento appuntito, le gambe lunghe, i corpi massicci nelle figure piccole, la luce del paesaggio rossastra come di tramonto. Sul gradino del trono si vede chiaramente l'iscrizione: *Silvestro Buono fec. Anno D. 1590*; ma ora non vi è più alcuno che creda all'autenticità se non di tutta l'iscrizione, almeno della data che bisogna leggere 1500 o 1509.

Dello stesso artista è il *San Michele*, quasi tutto rifatto, posto a destra del monumento

<sup>1</sup> *A hist.*, pag. 103.

<sup>2</sup> Op. cit., pag. 52.

<sup>3</sup> Op. cit., pag. 105.

<sup>4</sup> Op. cit., pag. 19 e 20.



Brancaccio in Sant'Angelo a Nilo. La figura è ritratta in una posa elegante, ma difetta di equilibrio, il disegno e l'espressione sono incerti e del colore non si può dire quasi nulla.

Anche alla stessa mano si deve il Sant'Andrea posto a sinistra del monumento Brancaccio, ma è così vilmente ripassato che a fatica si possono scorgere le affinità sufficienti per l'identificazione. Entrambi i quadri di Sant'Angelo a Nilo hanno marcati ricordi umbri e potrebbero esser parti laterali di un trittico. Vengono da alcuni attribuiti all'instancabile Silvestro Buono, da altri ad Angiolillo Roccadira-me, scolaro del cosiddetto Zingaro.

Ultima di questa serie, notiamo una lunetta nel Museo (fig. 6) rappresentante il grazioso motivo di *San Martino* che taglia la veste per darla al povero. È di chiara tendenza padovana-veneta della fine del Quattrocento, secondo la giusta osservazione del Frizzoni.<sup>1</sup> Ligneo e tozzo è il cavallo, i movimenti sono impacciati, il disegno scorretto e rigido, ma delicate e finissime sempre sono le lumeggiature, il colorito sobrio e fuso, il paesaggio trattato con gentilezza e, infine, è notevole la ricerca di dare importanza ad ogni particolare.

In opere di napoletani sotto un sensibile influsso fiorentino non ci è capitato d'imbat-terci, e ben poche son quelle che abbiamo rin-venute alla dipendenza

della scuola senese del Quattrocento rappresentata a Napoli da un goffo quadro firmato Matteo da Siena, raffigurante la *Strage degl'Innocenti*. Fra queste, notevole è una pala esposta nella seconda cappella a destra dell'ingresso nella chiesa di Piedigrotta, rappresentante nel mezzo una *Pietà* appartenente — come scrive il Frizzoni<sup>2</sup> — all'indirizzo napoletano-fiammingo e ai lati la Vergine col Bambino e Sant'Antonio Abate sotto l'influsso dell'arte senese. A noi è parso di vedervi anche qualche influsso veneto, specie nell'architettura. Agile è il colonnato dell'edificio che serve di sfondo alle figure della parte centrale, traverso il quale si scorge il luminoso e fine paesaggio, delicata e nobilissima la Vergine, ma il gruppo della *Pietà* è scadente. La parte centrale doveva essere in origine disgiunta dalle laterali ed



Fig. 7 — Scuola napoletana, fine del sec. xv. Napoli, Museo Nazionale

<sup>1</sup> Op. cit., pag. 29.

<sup>2</sup> Op. cit., pag. 52.

appartiene probabilmente anche ad un diverso artista. Tutte le parti sono state alterate nelle dimensioni. Si possono ascrivere alla fine del '400.

Inoltre notiamo due grandi tavole dovute probabilmente a un medesimo artista, conservate al Museo Nazionale e rappresentanti una la *Vergine tra S. Sebastiano e Sant'Jacopo* e in una lunetta Cristo che sorge dal sepolcro, e l'altra *San Giacomo della Marca* fra due angeli. La prima viene attribuita ai Donzelli e reca una iscrizione dalla quale si apprende che fu fatta fare da certa Drusia Brancaccio, che il de la Ville <sup>1</sup> ci dice esser figlia di Sarro Brancaccio, il quale nel 1478 seguì Alfonso d'Aragona, duca di Calabria, in Toscana ove morì combattendo. Lo stesso de la Ville dà il quadro ai Donzelli fiorentini, <sup>2</sup> lo Schultz <sup>3</sup> lo ritiene umbro e il Cavalcaselle <sup>4</sup> afferma che è della scuola di Benvenuto Cozzarelli da Siena.

Alla monotonia delle forme stereotipate dell'arte senese si aggiunge qui una sensibile povertà nell'esecuzione anche delle cose più semplici. Dello stesso tempo cioè dei primi anni del Cinquecento e con le stesse caratteristiche, benchè forse di esecuzione meno incerta è l'altro rappresentante, come si è detto, San Giacomo della Marca, morto a Napoli il 1476 e, sebbene beatificato solo nel 1624, innalzato agli onori dell'arte e degli altari assai presto anche da Cosimo Tura e dal Crivelli. Pure qui il volto è rilevato con luci bianco-giallognole, gli occhi sono stretti e lunghi dallo sguardo trasognato con la sclerotica lucente, le carni sono bruno-dorate, le pieghe scavate, le unghie ovali con largo margine di carne, l'orecchio col lobo carnoso.

Tre altre opere appartenenti all'indirizzo napoletano-senese vennero notate dal Cavalcaselle <sup>5</sup> nel Duomo di Savona, nel Duomo di Amalfi e in Santa Maria della Pietà di Eboli.

Di molti altri lavori di pittori napoletani conservati nelle chiese e nel Museo ancor più difficile riesce la determinazione del carattere. Fra questi ricordiamo un insignificante *Presepe* nella chiesa di San Giovanni Maggiore di un tardo cinquecentista sotto l'influsso lombardo, fiorentino e fiammingo; due tavole del 1500 circa e della stessa mano al Museo (*Cristo tra quattro sante e Vergine col Bambino e devoto*), forse con qualche carattere umbro; il *San Benedetto* di San Gennariello con la data 1475; un debole *Presepe* con angeli musicanti al Museo. Così un trittico a cinque figure anche al Museo (fig. 7), una pessima *Madonna allattante* e una santa anche pessima seduta, ambe al Museo; una tavola, forse sotto l'influsso veneto o senese, del Museo che rappresenta la *Vergine e il Bambino tra due santi e due angeli*, un trittico nella seconda cappella a destra di San Domenico Maggiore, due opere della stessa mano, cioè un trittico posto in una delle cappelle a destra di Santa Maria la Nova e un *Cristo benedicente* nel cappellone del Crocifisso a San Domenico, con qualche tendenza veneta, e infine, un debolissimo e insudiciato quadro esposto nella chiesa della Pietatella.

Questa è l'arte cui scioglieva i suoi inni Bernardo de Dominici! Quando per tutta Italia le energie prima a lungo inerti e poi intensificatesi in un lavoro secolare si risvegliarono con maravigliosa fioritura, a Napoli l'arte errava incerta dei suoi ideali, vivendo alla giornata. È penosa conclusione certo, ma essa scaturisce evidente dall'esame sereno e completo delle opere d'arte.

LUIGI SERRA.

<sup>1</sup> Di un quadro attribuito ai fratelli del Donzello, in *Nap. nob.*, 1892, pag. 121.

<sup>2</sup> Id. id. id.

<sup>3</sup> Op. cit., III, 220.

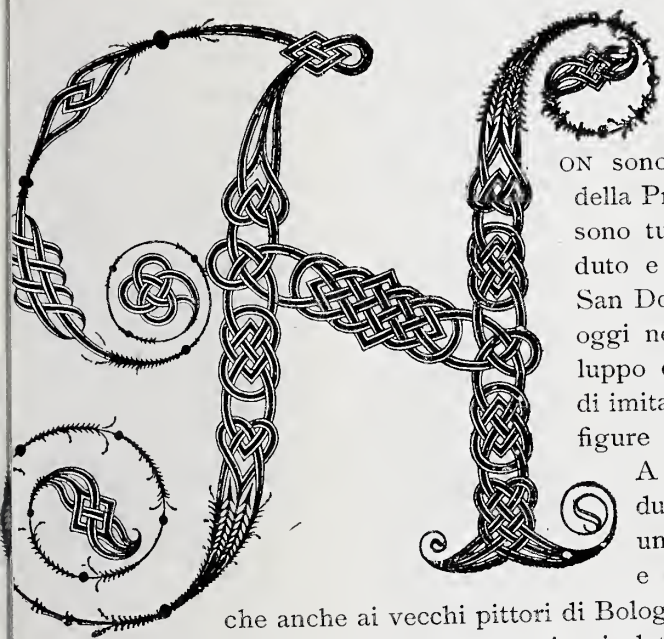
<sup>4</sup> *Gesch. der ital. Malerei*, Leipzig, 1876, VI, pag. 132.

<sup>5</sup> *A hist.*, pag. 105.



# LA TOMBA DI TADDEO PEPOLI

## NELLA CHIESA DI SAN DOMENICO A BOLOGNA



ON sono frequenti tra le manifestazioni artistiche bolognesi della Prerinascentza le tracce d'arte o d'influenza toscana; ma sono tuttavia meno rare di quanto comunemente si sia creduto e si creda. Nè dell'arca commessa a Nicola Pisano per San Domenico, nè dell'ancona dipinta da Giotto che si vede oggi nella Pinacoteca, potrebbe dirsi che avessero, nello sviluppo dell'arte bolognese, un'influenza sensibile; pure traccia di imitazioni non manca, specie per l'ancona giottesca, le cui figure furono più d'una volta ricopiate dai maestri bolognesi.

A distanza quasi di un secolo, Simone da Bologna riproduceva fedelmente una di quelle figure (il *S. Pietro*) in una fra le sue ancone della Pinacoteca (n. 474): la copia e il prototipo sono oggi di fronte e possono testimoniare

che anche ai vecchi pittori di Bologna, così poveri di spirito e mediocri, s'impose tuttavia come modello quella pagina isolata della grande arte fiorentina.<sup>1</sup>

Oltre all'ancona di Giotto rimangono in Bologna altri saggi interessanti di pittura toscana della Prerinascentza;<sup>2</sup> ma non potrebbe dirsi se siano di antica o recente importazione. Vi è però memoria di artisti toscani che trovarono lavoro a Bologna in quel tempo; e non è improbabile che vi operasse Bonamico Buffalmacco, come autorevolmente afferma Lorenzo Ghiberti ne' suoi *Commentari*.<sup>3</sup> Con maggiore certezza possiamo rammentare quattro tagliapietre fiorentini, Berto di Giacomo, Egidio di Domenico, Francesco di Guardo e Berto

<sup>1</sup> È stato affermato, ma non provato, che Giotto sia andato egli stesso a Bologna: la tradizione vorrebbe che egli vi sia stato, per invito appunto della famiglia Pepoli. Certo è però che egli ha solo parzialmente collaborato all'ancona della Pinacoteca, ove è facile scorgere due mani, che si distinguono caratteristicamente dal modo di ombrare i volti. La Madonna è di Giotto; le figure laterali, dai volti soffusi di rosso, sono l'opera di uno scolaro, forse di Taddeo Gaddi (?). Spettano probabilmente a Giotto anche le figurine della predella.

<sup>2</sup> Sono da ricordare specialmente l'anconetta (n. 228) della Pinacoteca, che fu attribuita senza ragione a Giotto ed è cosa di singolarissima squisitezza e finezza;

e la Madonna, pure appartenente alla Pinacoteca (n. 501), in cui il Toesca vide acutamente la maniera di Lorenzo Monaco. Forse più che la mano di Lorenzo stesso potrebbe vedersi quella di un suo affine, come Andrea da Firenze.

<sup>3</sup> È noto che il Vasari attribuì a Bonamico gli affreschi della cappella Bolognini-Amorini in San Petronio, eseguiti invece certamente dopo il 1408. Pure nell'asserzione del Vasari è la conferma che la tradizione che il Buffalmacco avesse dipinto a Bologna era ancor viva nel secolo XVI. Nella Pinacoteca è a gran torto attribuito a lui un insignificante quadretto (n. 229), che è una tarda imitazione di parte di quegli affreschi.

di Antonio, che parteciparono alla decorazione del Foro dei Mercanti;<sup>1</sup> a uno di essi, Francesco di Guardo, è stata attribuita con qualche fondamento la statuetta graziosa della *Giustizia*, nella nicchia centrale della facciata.<sup>2</sup>

Un'opera di scultura assai più ragguardevole, dove è manifesta la mano di un artista toscano, o dove è almeno prova certissima di influenza toscana diretta e profonda, abbiamo nella tomba eretta in San Domenico a Taddeo Pepoli. Questa tomba fu sinora costantemente ritenuta opera del veneto Jacopo Lanfrani, al quale però vennero, senza altro fondamento che la tradizione, assegnati lavori di valore disuguale e di mano evidentemente diversa. Ma il Venturi riconobbe recentemente una schietta impronta toscana nell'insigne monumento, troppo poco sinora osservato e pregiato.<sup>3</sup>

Ho detto poco osservato, e mi si potrebbe dar torto, poichè, se le guide di Bologna, dalle più antiche a quella del Ricci, e gli storici dell'arte, dal Cicognara al Perkins, non dedicarono che cenni affrettati alla tomba, essa venne pochi anni or sono illustrata con una speciale monografia da un valente studioso. Ma par che tale monografia abbia avuto il solo scopo di togliere ogni importanza storica ed artistica al monumento; infatti l'autore di essa, Mario Martinuzzi,<sup>4</sup> dalle sue ricerche è stato indotto a concludere che la tomba attuale è opera del secolo XVI, salvo due fra i bassorilievi e l'ornamento cuspidale. Taddeo, secondo il chiaro scrittore, venne sepolto alla sua morte in una semplice urna, che fu deposta nella confessione della chiesa. Filippo e Alessandro Pepoli, dei quali è noto che nel 1540 costruirono in San Domenico una sontuosa cappella, nella stessa occasione eressero alla memoria del loro celebre avo l'attuale monumento; e l'urna antica, tratta dalla confessione, venne ad esso adattata, ma con radicali restauri. Solo i due bassorilievi, ove è ritratto Taddeo seduto, sarebbero opera del Trecento, mentre al Cinquecento appartenerebbero il coperchio dell'urna, i fianchi minori e i bassorilievi ove è ritratto Taddeo inginocchiato: in questi ultimi lo scultore moderno avrebbe, con arcaismo voluto, seguito lo stile dei bassorilievi preesistenti. Finalmente la cimasa di un antico portale sarebbe stata usata come coronamento del monumento, sorto per volontà di nipoti insolitamente pietosi alla memoria di un antenato. Tali le conclusioni del Martinuzzi, che hanno trovato assenso ed elogio in alcuni; in nessuno ancora un contraddittore.

Il cenno, dedicato ora dal Venturi alla tomba, mi incoraggia a tentare una rivendicazione dell'insigne monumento, che, a mio avviso, è secondo l'ipotesi tradizionale un'opera assolutamente trecentistica, sebbene non poco alterata e guasta. E mi sia prima consentito di esaminare rapidamente i motivi alquanto speciosi e sottili che furono addotti a conforto della tesi della modernità della tomba.

Si è voluto dare una grande importanza al silenzio dei cronisti più antichi intorno al monumento, del quale non si comincia a far cenno prima che dal Ghirardacci e dal Ghiselli; e si è considerata poi come prova decisiva della tesi contraria alla tradizione il fatto che

<sup>1</sup> GIORDANI, *Notizie intorno al Foro de' Mercanti di Bologna*, Bologna, Nobili, 1837. — ORIOLI, *Il Foro dei Mercanti di Bologna (Archivio storico dell'arte)*, V, 1892, pag. 387 e segg.). — RICCI, *Guida di Bologna*, Bologna, 1900, pag. 78-80.

<sup>2</sup> Nella base di questa statuetta sono incise due lettere (FC o FG) che si è pensato possano essere le iniziali di Francesco di Guardo. Questa e le altre statuette delle nicchie della Mercanzia non hanno del resto un carattere ben definito; pur non può negarsi un rapporto fra esse e le sculture toscane della seconda metà del secolo XIV. Allo stesso modo i pilastri che sorreggono le volte a sesto acuto dell'edificio pos-

sono rammentare quelli della loggia dei Lanzi.

Intorno a Francesco di Guardo debbo osservare che egli è probabilmente il padre dello scultore fiorentino Andrea di Francesco di Guardo, che operava a Pisa nel secolo XV. (Cfr. intorno ad Andrea lo SCHUBRING, *Pisa*, Lipsia, 1902, pag. 114-118, e 165-169).

<sup>3</sup> VENTURI, *La scultura veneta a Bologna (L'Arte)*, VIII, 1905, pag. 37-38).

<sup>4</sup> MARTINUZZI, *La tomba di Taddeo Pepoli nella chiesa di San Domenico in Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1898.



Fra Leandro Alberti, domenicano e bolognese, non parla affatto del monumento stesso, mentre accenna a tutti gli altri sepolcri ornati del tempio di San Domenico.

Nè può negarsi che i cronisti più antichi, nelle brevi e monche notizie che danno

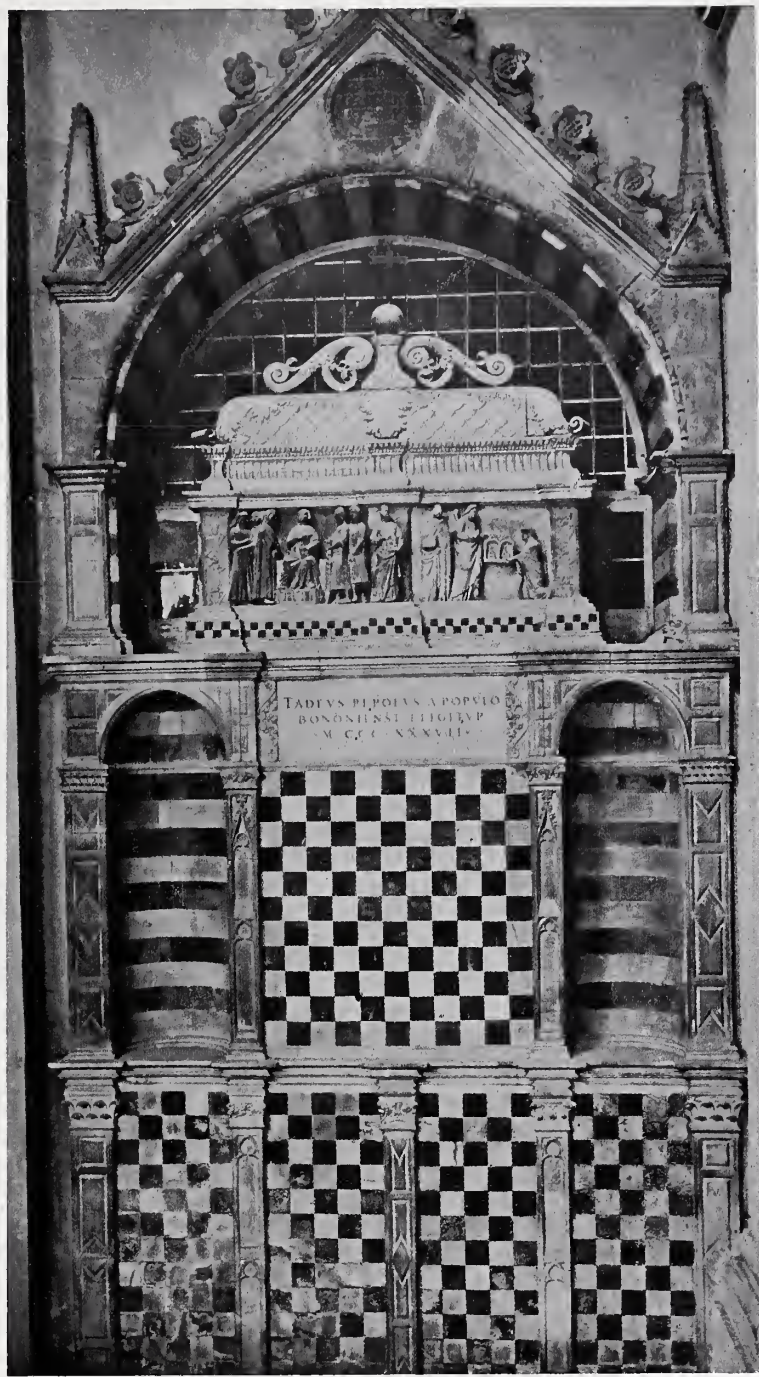


Fig. 1 — Tomba di Taddeo Pepoli (Parte anteriore)  
Bologna, Chiesa di San Domenico

intorno alla morte di Taddeo, si astengano in modo assoluto dal far cenno di una tomba a lui eretta. Essi sono però concordi nell'affermare che egli fu sepolto nella chiesa dei padri predicatori: tacciono o dissentono circa il luogo della sepoltura. Secondo uno di

questi cronisti, <sup>1</sup> Taddeo fu sepolto dinanzi all'altar maggiore; e ciò potrebbe convalidare l'asserzione che l'urna antica sia stata trasportata dalla confessione ad altra sede. Ma la cronaca Bianchini e la cronaca Bolognetti concordano invece nell'affermare che Taddeo fu sepolto nella sua cappella, <sup>2</sup> vale a dire nel luogo ove precisamente è ora la tomba; ciò che escluderebbe l'ipotesi accennata del trasporto avvenuto nel secolo XVI, tanto più se si consideri che le due notizie potrebbero anche conciliarsi, ammettendo che Taddeo fosse provvisoriamente sepolto avanti l'altar maggiore e tumulato poco dopo nella sua cappella. La seconda notizia appare anche più fondata, quando si avverta che la cappella ove sorge ora il monumento fu probabilmente costrutta da Taddeo (o indubbiamente dai Pepoli) nella prima metà del secolo XIV, <sup>3</sup> in modo che appare logico che ivi fosse a lui data sepoltura. E infine è da osservare che la tumulazione del corpo nella navata maggiore non escluderebbe di per sé che il monumento fosse eretto nella cappella, prima o dopo la morte di Taddeo.

Comunque di monumento non si parla prima del Ghirardacci e del Ghiselli; ma che dicono costoro? Dice il Ghirardacci che, mentre « prima li Pepoli si seppellivano avanti l'Altar Maggiore », Taddeo « fece fare la sepultura per se e per i suoi discendenti » nella cappella di San Michele, ossia nella sede attuale: le memorie del Ghiselli accennano invece a entrambe le versioni date dagli scrittori più antichi. Val la pena di riferir integralmente il passo: « Il dì 1 Ottobre fu portato [Taddeo] alla Chiesa di S. Domenico con gran pompa ducale... e fu sepolto in un'arca grande ch'è innanzi all'altar maggiore, et al choro sotto terra, altri dicono che fosse posto in un sepolcro di marmo da lui fatto fabbricare in una sua cappella dedicata all'arc. Michele e che poi gli fosse fatto el bellissimo deposito di marmo che tuttavia si vede eminente.... Il qual sepolcro fu adornato ed intagliato da Giacomo Lanfrani ». <sup>4</sup>

Come si vede, da entrambe le notizie appare prevalente negli scrittori il concetto che la tomba sorgesse appunto nel secolo XIV e nel luogo attuale. Eppure da questi passi si è tratto argomento per affermare la modernità dell'opera; osservando come il Ghirardacci e il Ghiselli mostrino chiaramente nelle loro narrazioni lo sforzo di conciliare con un monumento che vi era a tempo loro e con la tradizione familiare, le notizie storiche che contraddicevano l'esistenza del monumento stesso fino al secolo XV. <sup>5</sup>

L'argomento è sottilissimo e ingegnoso; ma si ritorce facilmente a danno dell'argomentatore. E come osservazione preliminare devesi avvertire che il Ghirardacci fra gli scrittori bolognesi del secolo XVI e del successivo, è dei più coscienziosi ed attendibili, ed è l'unico che accenni a dimostrare i fatti con documenti coevi: sul governo di Taddeo egli raccolse e pubblicò molti documenti, e la sua è la trattazione più importante di quel periodo di tempo. Per tutto quanto si riferisce a Taddeo, le sue affermazioni hanno quindi un valore indiscutibile, sebbene non debba prestarsi ad esse una fede cieca. E quando la notizia da lui riferita si concilia coi dati che circa il monumento può fornire l'esame critico de' suoi elementi artistici, la notizia stessa assume valore di documento. Ma di ciò a più oltre.

Un'altra cosa da notarsi è questa, che il Ghirardacci, vissuto quasi quanto il secolo XVI (nacque nel 1504, morì nel 1598), avrebbe visto coi suoi occhi sorgere il monumento nuovo

<sup>1</sup> MARTINOZZI, op. cit., pag. 11.

<sup>2</sup> MARTINOZZI, op. e loc. cit.

<sup>3</sup> MALAGUZZI, *La chiesa e il convento di San Domenico a Bologna secondo nuove ricerche* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, XX, 1897, pag. 177). — Id., *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*, Rocca San Casciano, 1899, pag. 27.

Che Taddeo stesso sia stato il committente di questa cappella dedicata all'Arcangelo Michele, è comprovato

dal fatto che in uno dei bassorilievi della tomba è appunto ritratto Taddeo in atto di dedicare un altare all'Arcangelo. Ma non ho creduto dar questa come prova decisiva (sebbene tale mi sembri), dal momento che si è posto in dubbio che quel bassorilievo sia opera del secolo XIV.

<sup>4</sup> MARTINOZZI, op. cit., pag. 12-13.

<sup>5</sup> MARTINOZZI, op. cit., pag. 13.



in San Domenico. E perchè non ne avrebbe parlato, egli che pure accenna ad altri lavori compiuti dai Pepoli, in quella chiesa stessa, nel 1540? E supposto in lui un motivo qualsiasi per tacere della nuova tomba, come egli, anzichè parlar di essa, avrebbe parlato di una tomba del Trecento che non esisteva: quale la ragione dell'affermazione mendace in uno storico che, se difetta di critica, è però sempre scrupoloso e diligente? Egli avrebbe asserito cosa che i suoi contemporanei avrebbero potuto facilmente smentire; nè è a dire che si debba vedere uno sforzo di conciliare la verità e la tradizione nel fatto, da lui accennato, che i Pepoli si seppellivano *prima* di Taddeo avanti l'altar maggiore, *dopo* nel monumento eretto

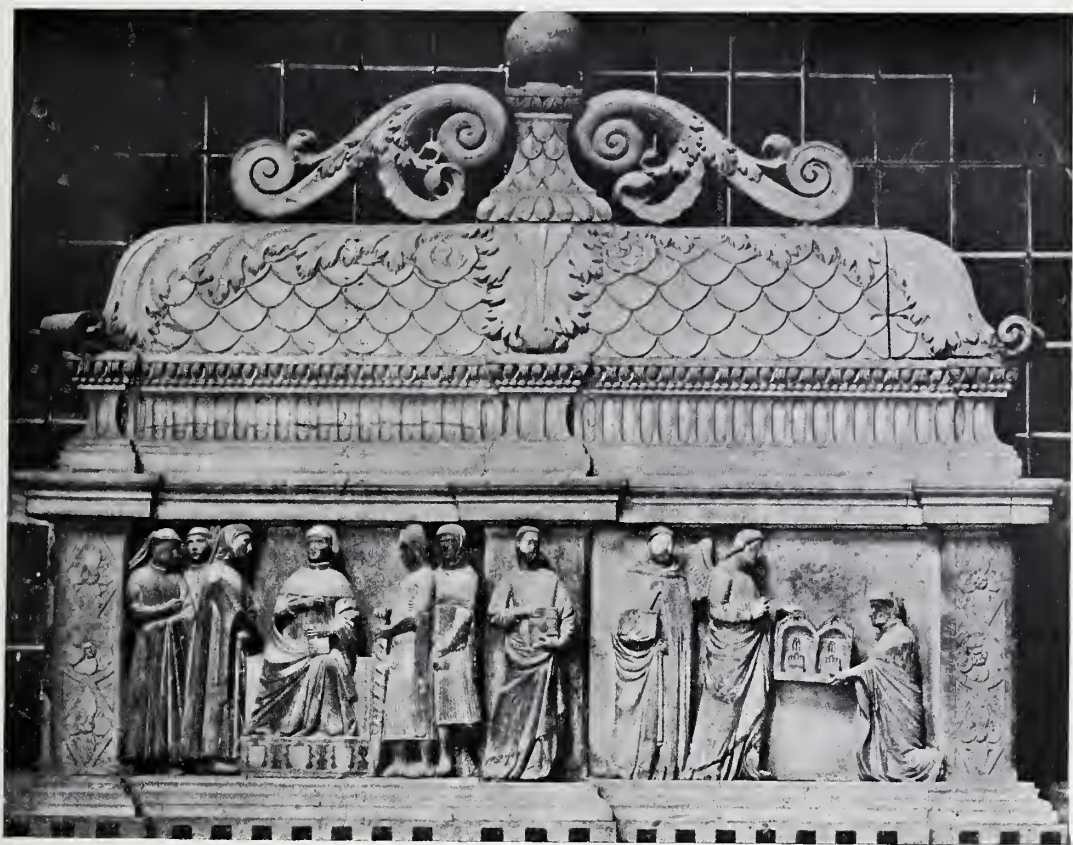


Fig. 2 — Tomba di Taddeo Pepoli (Particolare dell'urna)  
Bologna, Chiesa di San Domenico

da Taddeo medesimo. Il fatto anzi ha piena apparenza di naturalezza, in quanto, come si è già veduto, essendo sorta, per opera o almeno ai tempi di Taddeo, una nuova cappella dei Pepoli, non è meraviglia che mutasse anche la sede della tomba familiare.

Si torcano comunque le affermazioni del Ghirardacci o quelle del Ghiselli (affermazioni queste ultime di raccoglitori e non di storico, più circostanziate ma meno precise); non potrà, credo, vedersi da alcuno una prova positiva della modernità della tomba. Ed è singolare poi che chi ha considerato l'uno e l'altro di quelli come testi mendaci e falsi, abbia pur voluto trar partito dalle loro testimonianze per combattere la tradizione che assegna al monumento sei secoli di esistenza.

Nè questa tradizione potrebbe essere in alcun modo infirmata dal silenzio che l'Alberti ha serbato sulla tomba. O che questa sorgesse a tempo di Taddeo, secondo l'ipotesi tradizionale, o che sorgesse intorno al 1540, secondo la nuova ipotesi, essa esisteva quando fra

Leandro scrisse;<sup>1</sup> ed è pertanto chiarissimo che il suo silenzio non può significar da parte sua che dimenticanza. E la dimenticanza non deve far meraviglia alcuna, poichè anche su altri significantissimi monumenti bolognesi l'Alberti serba il più assoluto silenzio. Anche per esso si aggiunga che quando la tomba fosse sorta verso il 1540, la avrebbe veduta erigere e ne avrebbe avuto, scrivendo, fresco il ricordo: e se pertanto si vuole attribuire un valore al silenzio di lui, bolognese e, ciò che più importa, frate del convento stesso di San Domenico, non è questo silenzio indizio che al tempo dell'Alberti il monumento esisteva da secoli e non da anni?

Altri argomenti vennero tratti dalla mancanza dello stemma di Taddeo e dalla modernità delle lapidi che rammentano l'elezione (1337) e la morte (1347) di lui.<sup>2</sup> A dir vero, nella tomba le armi dei Pepoli fanno tutt'altro che difetto: parecchi piccoli stemmi, con la scacchiera pepolesca, si notano nei bassorilievi; la scacchiera stessa è prodigata nel basamento; e sui lati corti del sarcofago figura lo stemma caratteristico della signoria dei Pepoli, quello ove nello scudo avito è immessa la croce comunale. Questi stemmi laterali appaiono<sup>3</sup> però moderni, o almeno rifatti sugli antichi; e per le scacchiere marmoree del basamento potrà convenirsi che esse (così come servono di elemento decorativo i fregi a scacchi bianchi e neri ricorrenti nell'arco d'uno fra i portali dell'antico palazzo Pepoli) non abbiano valore araldico ma rappresentino un semplice motivo ornamentale. Per tal ragione sarebbe lecito pensare che esse sfuggissero agli ordini severissimi che, cessato il dominio dei Pepoli (e cessò poco dopo la morte di Taddeo), imposero la distruzione delle armi degli antichi signori e vietarono persino ai cittadini di conservarne nelle proprie case.<sup>4</sup> Questi stessi bandi, più volte ripetuti, e la disposizione dello spirito pubblico bolognese, contraria affatto ai Pepoli, dopo che gli eredi di Taddeo vendettero ignominiosamente la città ai Visconti, potrebbero spiegare (ammessa la modernità degli stemmi scolpiti lateralmente nell'urna) la mancanza, nelle parti più appariscenti della tomba, di quello stemma crucigero, che era espressione del dominio, e che ognuno si attenderebbe a trovare là dove riposa colui che contemporanei e posteri definirono « magnifico e prudente signore ».<sup>4</sup>

Che le epigrafi siano di moderna fattura, credo non vorrà negarlo alcuno; ma la sparizione delle antiche può semplicemente attribuirsi al restauro del monumento: restauro che è indiscutibile e radicale e grave, pur non togliendo affatto alla tomba il suo carattere di opera del Trecento. Si ebbe, a mio avviso, in epoca non facilmente determinabile con precisione, un rabberciamento mal fatto del monumento antico: e potè anche avvenire in epoca prossima a quella che si pretese essere l'età di origine del mausoleo (1540), sebbene io inclini a credere che abbia avuto luogo alcuni anni prima. Ma l'ipotesi d'un restauro venne esclusa affatto (salvo che per l'urna) da chi negò l'antichità della tomba; e ben si comprende la ragione dell'esclusione. Invero, ammettendosi un restauro sensibile del monumento antico, in un

<sup>1</sup> La *Deca prima delle historie di Bologna*, in cui è una descrizione interessante della chiesa di San Domenico, senza che effettivamente vi si faccia cenno del monumento di Taddeo Pepoli, fu pubblicata nel 1543. Nella *Descrittione di tutta l'Italia* è cenno di quasi tutti gli illustri uomini che riposano in San Domenico; si tace di Taddeo, che pure è ricordato poco prima nel testo come « magnifico e prudente signore ». Ora la *Descrittione* contiene notizie fino al 1549-1550.

<sup>2</sup> MARTINOZZI, op. cit., pag. 6-7.

<sup>3</sup> RODOLICO, *Saggio sul governo di Taddeo Pepoli in Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1898, pag. 13-14. È da avvertire che questa proibizione rimonta almeno al tempo di Bernardo Anguissola, podestà in Bologna sotto i Visconti negli anni 1352-53.

<sup>4</sup> Questa spiegazione potrà, credo, apparir sufficiente, ma forse non necessaria. Poichè se è vero che le scacchiere marmoree valgono nella tomba puramente di elemento decorativo, è difficile negare valore araldico agli scudetti che figurano tuttora nei bassorilievi, e proprio in quei bassorilievi che anche il Martinozzi ha ammesso come opera del secolo XIV. Data la presenza di questi scudetti (e degli stemmi laterali con la croce, che potrebbero esser semplicemente rifatti sugli antichi), l'ossequio alla santità del luogo basta a spiegar la conservazione delle armi pepolesche esistenti; mentre poi è lecito pensare che nel restauro del monumento (del quale è detto più oltre nel testo) siano spariti altri stemmi crucigeri che forse figuravano nelle parti più visibili della tomba.



tempo non molto lontano dal 1540, cadrebbe l'affermazione che allora sia stata eretta *ex novo* la tomba.

Altre prove a favore dell'attribuzione dell'opera al secolo XVI furono rinvenute nello stile dei bassorilievi dell'urna; e poichè ad esse parmi possano contrapporsi prove positive della tesi tradizionale, mi riservo di parlarne più oltre, dopo che abbia espresso tutti i dubbi e gli argomenti negativi che solleva la nuova tesi.

Come si è già veduto, così per alcune parti del sarcofago come per l'ornamento cuspidale del monumento, non si è potuto non ammettere che spettino, senza dubbio di sorta, al secolo XIV; e della presenza di questi frammenti medioevali in un monumento supposto moderno, si è data la spiegazione con l'ipotesi che siano stati utilizzati per la nuova costruzione due bassorilievi di un'urna preesistente e il coronamento di un antico portale. Or sembra abbastanza strano che per erigere un monumento nuovo, nel Cinquecento, si dovesse ricorrere alla fusione di elementi di così diversa origine; e ognuno vede quanto abbia di stentato questa spiegazione, imposta dalla necessità di eliminare le prove più manifestamente contrarie alla presunta modernità dell'opera. Nè può non destare altri dubbi il fatto che nella decorazione del basamento sono commisti elementi d'arte gotica a elementi del Rinascimento: ciò che lascia facile adito all'ipotesi del restauro, il quale avrebbe, per il basamento, seguito in parte e in parte alterato l'ornamentazione primitiva. Fu affermato in contrario che ogni particolare ornamentale appartiene al Rinascimento avanzato;<sup>1</sup> e anche a questo riguardo è a dire che necessità di tesi abbia imposta l'affermazione, contraddetta dal visibilissimo eclettismo decorativo.

Ma più strano ancora apparirebbe, quando si ammetta che il monumento sorse *ex novo* nel secolo XVI, che esso fosse allora condotto con quella fretta e negligenza che alcune delle sue parti palesano. Il coperchio dell'urna, il lacunare che unisce all'urna il coperchio stesso, e le cornici dei bassorilievi sono prodotto dell'arte di scalpellini sgraziati; e in tutta l'opera è così manifesta la iustaposizione di parti più antiche e più moderne da far ritenere che queste ultime siano state poste in opera senza alcuna preoccupazione d'unità e di armonia. Anche l'effetto di colore dei materiali usati offre contrasti di patine gialle e di bianchezze stridenti; e sebbene, a prescindere dal restauro, la tomba abbia subito puliture disuguali (così che si verificano, come vedremo, differenze d'intonazione anche in parti certamente contemporanee) non per tanto appare meno evidente la sostituzione di materiali nuovi agli antichi. Si aggiunga che il basamento non è nemmeno interamente rivestito di marmi; nella grande scacchiera centrale, interposta fra le nicchie anteriori, le tessere marmoree sono simulate da calcinaccio dipinto a scacchi.<sup>2</sup>

Tutto insomma concorre a determinare spontanea l'impressione che il monumento, piuttosto che avere origine moderna, sia stato modernamente oggetto di un restauro, o di un affrettato rabberciamento, consigliato da necessità, anzi che da un tardo ossequio di nepoti alla memoria dell'avo. Tale seconda ipotesi trova poi ampia giustificazione, quando si ponga mente a tutte le trasformazioni che dal XV al XVIII secolo ha subito la parte della chiesa, ove è situata la tomba;<sup>3</sup> e in queste trasformazioni è pure la spiegazione del fatto che un monumento così rilevante e grandioso sorga ora in luogo inadatto e appaia quasi una stonatura, rispetto all'ambiente che lo circonda. L'ubicazione attuale è sempre, io credo, l'originaria, ma attorno ad essa si trasformò l'ambiente; si ebbe riguardo a conservare l'opera antica,

<sup>1</sup> MARTINOZZI, op. cit., pag. 5-6.

<sup>2</sup> Le tessere marmoree delle scacchiere non sono tutte bianche o nere, per alcune il nero è simulato da un marmo verde oscuro. Nella scacchiera centrale anteriore sono di marmo soltanto le tre liste estreme in basso e ai fianchi: nel rimanente il rivestimento è di calcinaccio dipinto. Le fasce bianche e nere delle

nicchie sono in parecchi pezzi, quali più lunghi e quali più corti. I pilastri delle nicchie appaiono più ingialliti dei pilastri della zona inferiore della base.

<sup>3</sup> Di queste trasformazioni ha dato larghe notizie il Malaguzzi nell'articolo già ricordato del *Repertorium für Kunstwissenschaft* (XX, 1897. pag. 173-193).

non si ebbe riguardo a lasciarla in condizioni tali che ne permanesse, pieno ed inalterato, l'effetto.

Voglio infine rammentare ancora una volta che non è molto probabile che nel 1540 si pensasse ad erigere una tomba sontuosa a un uomo morto da due secoli; e che non sarebbe nemmeno stato atto prudente e politico il ricordare allora, sotto un altro governo, governo geloso e dispotico, l'antica signoria avuta sovra Bologna da una famiglia ancor potente e cospicua.

Se per tutte queste considerazioni non mi sembrano molto persuasivi gli argomenti, sui quali si basa l'attribuzione al Cinquecento della tomba, considerata nel suo complesso; molto meno ancora mi persuadono gli argomenti addotti per riferire al Cinquecento i bassorilievi, ove Taddeo Pepoli è ritratto ginocchioni, in atto di offrire alcune cappelle ad alcuni santi. « La trattazione della scultura è ben diversa; i rilievi del signore inginocchiato, per quanto imitino gli altri, son di fattura ben più sciolta: si guardi la figura dell'angelo in uno d'essi, e le figure femminili dell'altro, facendo attenzione al disegno dei panneggiamenti, e si confrontino con le vesti degli altri due rilievi ». <sup>1</sup> In conclusione questi bassorilievi dovrebbero riferirsi al 1540, come quasi tutto il resto del monumento: e poichè era pur forza riconoscere in essi uno spiccato carattere trecentista, la difficoltà fu superata con l'ammettere che il moderno scultore volle imitare i bassorilievi preesistenti.

Ora che in pieno Cinquecento si trovasse a Bologna uno scultore che lavorasse in maniera così arcaica è di per sè un fatto che parrà quasi incredibile, sebbene qualche traccia d'arcaismi voluti nell'arte bolognese del Rinascimento non manchi. A Bologna che (tolto il momento glorioso caratterizzato dai Carracci e da Guido e dal Domenichino) fu città artisticamente sempre in ritardo, si avverte per buona parte del secolo XV un costante attaccamento alle forme dell'architettura gotica: e ne abbiamo un esempio notevole nel palazzo Bolognini, oggi Isolani; tentativo ibrido e sgraziato di conciliazione tra i motivi archiacuti tradizionali e le esigenze del nuovo stile fiorentino in Toscana. Così vi è prova non infrequente di tendenze arcaiche nell'arte decorativa del tempo: ricorderò in proposito l'interessante documento pubblicato dal Malaguzzi, donde risulta che Pagno da Fiesole, cui nel 1467 venne dato incarico di ornare il portico di San Pietro, si obbligò ad intagliare i capitelli *more antiquo cum foliis et vidiciis*. <sup>2</sup> Anche nel Cinquecento vediamo persistere la tendenza a continuare l'eterna fabbrica del San Petronio in stile gotico; tanto che era respinto un progetto del Peruzzi e se ne approvava ed attuava a preferenza uno dell'oscuro e mediocre Ercole Seccadenari, sol perchè quest'ultimo rappresentava un ritorno al vecchio stile, secondo il quale il tempio era stato iniziato. <sup>3</sup> Si comprende però l'arcaismo in costruzioni, o in particolari ornamentali del secolo XV; e s'intende nell'ultimo caso la ragione evidente di continuità e di armonia. Ma quale spiegazione potrebbe darsi dell'imitazione di forme trecentistiche, in una rappresentazione di soggetti storici, affidata allo scalpello di un contemporaneo di Vincenzo Onofri e di Properzia de' Rossi?

La stessa ipotesi, sostenuta per i bassorilievi *del signore inginocchiato*, venne fatta per il monumento Pini, esposto ora nel Museo civico di Bologna. Lorenzo Pini seniore, morto nel 1542, venne sepolto in San Pietro, e la sua tomba parve curiosissima, « perchè a metà del secolo XVI rinnova il tipo dei sepolcri scolpiti nel secolo XIV e in parte nel secolo XV ». <sup>4</sup> Ma il fatto giudicato strano apparve non vero, poichè venne riconosciuto che la tomba di un ignoto del Trecento era stata per equivoco creduta quella del Pini. Si avrebbe quindi, per i bassorilievi della tomba di Taddeo, un caso non solo di per sè strano e poco credibile, ma anche assolutamente isolato.

Considerati dappresso questi bassorilievi mostrano effettivamente differenze caratteri-

<sup>1</sup> MARTINOZZI, op. cit., pag. 17-18.

<sup>2</sup> MALAGUZZI, *L'architettura a Bologna*, pag. 62-65.

<sup>3</sup> GATTI, *La fabbrica di San Petronio*, Bologna, 1889,

doc. 216. — MALAGUZZI, *L'architettura a Bologna*, pag. 68-69 e 183.

<sup>4</sup> VENTURI, op. cit., pag. 35.



stiche nell'esecuzione, tanto da potersi sicuramente concludere che in essi è l'opera di più di un maestro. I due bassorilievi del lato anteriore dimostrano una mano abile e sicura; i due del lato posteriore una mano mediocre: rimane dunque la classificazione dei rilievi in due coppie distinte, ma non rimane come il Martinuzzi l'ha posta, poichè a ciascuno dei bassorilievi *del signore inginocchiato* risponde tecnicamente uno dei bassorilievi *del signore seduto*. Ma il Martinuzzi fondò la sua distinzione su apparenze esterne, non su differenze tecniche.

Nei bassorilievi della fronte vediamo, a sinistra, Taddeo seduto e circondato da cinque figure maschili (espressione sintetica della signoria su Bologna, o, meglio, della elezione di Taddeo a signore); a destra, Taddeo inginocchiato in atto d'offrire una specie di dittico, su ciascuna parte del quale è scolpito un altare, all'Arcangelo Michele e a San Tommaso d'Aquino (allusione probabile alla dedicazione di due altari, fatta da Taddeo a questi sacri personaggi). Nel primo il carattere di opera del Trecento non è stato negato mai, nè è assolutamente negabile: vi è evidente la mano di un artista, toscano forse di origine, toscano certo di scuola, e scolare probabilmente di Andrea Pisano. La composizione è chiara e simmetrica,



Fig. 3 — Tomba di Taddeo Pepoli (Particolare dell'urna)  
Bologna, Chiesa di San Domenico

le teste hanno espressione e carattere; e i corpi sono modellati sobriamente e vigorosamente, con pieghe nette, taglienti, che si adattano però senza stento alle membra e alle movenze. La distribuzione delle parti più o meno rilevate è condotta con senso sicuro degli effetti d'ombra e di luce. Sono difettose alquanto le mani, che terminano con dita a stecchi. Ma l'impressione generale è un'impressione insieme di forza e di bellezza.

Nel secondo bassorilievo vediamo la medesima tecnica sobria e sicura, e il medesimo modo nettissimo di segnare le pieghe: l'espressione delle teste mostra lo stesso studio di verità e di carattere, il modellato dei corpi lo stesso vigore. Nella figura dell'Arcangelo Michele, che fu giudicata di fattura più moderna e sciolta, l'influenza di Andrea Pisano si accentua anzi nel modo più schietto; tanto che par presa a prestito da un suo bassorilievo. Il moto poi del braccio di Taddeo che sorregge il dittico coi due altari è la prova patente che il bassorilievo non può esser posteriore al Trecento. Sul braccio le pieghe del mantello si stringono e si irrigidiscono per distendersi poi, alcune obliquamente sul dorso e sulle gambe in modo che la distanza fra piega e piega si accresca simmetricamente, altre verticalmente in direzione del piano; e questo moto delle pieghe, che è in armonia col moto del braccio proteso, è ottenuto senza troppo stento, ma con una precisione geometrica e un ossequio alla linea diritta che rivelano lo scultore gotico.

Vi è fra i due bassorilievi una differenza soltanto nello stato di conservazione, poichè il primo appare gialliccio e il secondo, liberato forse dalla patina, è d'effetto più chiaro; nè

è possibile risalire alle cause di questo fatto evidente, che non potrebbe però dare certo argomento per assegnare ai due soggetti due secoli di distanza nell'esecuzione.

Nella parte posteriore della cassa torniamo a vedere a destra Taddeo in seggio, circondato da figure maschili (nuova espressione del suo dominio in Bologna e forse allusione al riconoscimento ottenutone dal pontefice); a sinistra un personaggio genuflesso (Taddeo?) che offre un'ancona quadripartita, con un altare per ogni parte, a quattro santi che sono Sant'Agostino, San Pietro martire, Santa Caterina, Santa Maria Maddalena (allusione alla dedicazione di quattro altari [?] a questi santi). Il primo bassorilievo sarebbe, secondo la distinzione del Martinozzi, opera del Trecento, e della stessa mano dell'altro ove pure Taddeo è rappresentato seduto. E qui invece si notano differenze di fattura, facilmente riconoscibili. I due maestri sono però affini e seguono un modello quasi analogo, ma il secondo è ben lungi dalla forza di modellare e di esprimere dell'altro. Le teste di fattura liscia, piana, hanno minor carattere; i corpi, di modellatura men vigorosa, pare tendano ad allungarsi; le pieghe, più minuziose, sono segnate con minor nettezza. Il primo maestro trae dal marmo figurine che paiono di un sol getto e vi incide solchi rigidi che rendono i panneggiamenti come sbalzati sul metallo; il secondo tratta il duro materiale con maggiore pazienza ma con stento maggiore, ed è incapace di dare, come l'altro, ai lineamenti un'espressione d'intelligenza, alle figurine un senso di vitalità, alla scena un effetto di bellezza.

Del quarto bassorilievo si potrebbe ripetere quel che si è detto del terzo; e nell'uno e nell'altro si dimostra sempre la maniera della scuola di Andrea, così nei particolari stilistici, come nella composizione cui la disposizione simmetrica e orizzontale delle figurine imprime carattere di calma e di semplicità. Anche per questo bassorilievo ultimo l'attribuzione al secolo XVI è proprio inesplicabile: nelle figure della Maddalena e di Santa Caterina, che dovrebbero servire di fondamento a tale ipotesi, è invece un pallido ricordo di quella grazia che caratterizza Nino figliuolo di Andrea. Il modo di piegare è sempre gotico, e basti notare le pieghe angolose del manto del personaggio genuflesso.<sup>1</sup>

Si avverte fra i due bassorilievi della parte posteriore, come fra quelli della parte anteriore, una certa differenza nel colore della superficie esterna. Ed è fra essi meno intima ed evidente l'unità di fattura che non appaia fra gli altri due: io non dubito però che debba vedersi la mano di un solo maestro, di un aiuto forse del maestro che scolpì i bassorilievi anteriori. Fors'anche poté passare una distanza di alcuni anni fra l'esecuzione delle due coppie; essendo ammissibile che il monumento fosse commesso e iniziato da Taddeo, e compiuto dopo la morte di lui. E fors'anche i bassorilievi terzo e quarto, pur essendo dovuti a un maestro medesimo, ebbero originariamente diversa destinazione; come si vedrà fra poco.

Invero il bassorilievo ultimo offre, storicamente e iconograficamente, punti di non facile spiegazione. Non si è finora nemmeno posto in dubbio che sia Taddeo il personaggio che offre l'ancona dai quattro altari. Ora se egli è l'offerente, e se ad ogni altare risponde una cappella, sommati gli altari di questo e del corrispondente bassorilievo dell'altra faccia, dovremmo indurne che Taddeo fece costruire sei cappelle; e che tante ne costruisse, lo afferma anche il Ghirardacci, ma di tre almeno fra esse non rimane in San Domenico vestigio alcuno. Donde la supposizione (e sarebbe supposizione logica se partisse da una premessa reale) che la tradizione famigliare avesse arbitrariamente accresciuto il numero delle cappelle, erette da Taddeo; e che, quando nel 1540 sorse il nuovo monumento, si fosse voluta consacrare nel marmo la tradizione amplificatrice della verità.<sup>2</sup> La mancanza di tracce e (tolta la notizia del Ghirardacci) di memorie della costruzione di queste cappelle, costituirebbe pertanto un nuovo argomento per concludere che questo bassorilievo, allo stesso modo che la parte maggiore della tomba, spetti al secolo XVI. Un passo del padre Lodovico da Prelormo<sup>3</sup> che

<sup>1</sup> Per le statuette di apostoli, poste tra i bassorilievi, è da ripetersi la distinzione fatta per i bassorilievi stessi. L'autore di ciascuna coppia è anche l'autore della statuetta intermedia.

<sup>2</sup> MARTINOZZI, op. cit., pag. 24-25.

<sup>3</sup> MARTINOZZI, op. cit., pag. 23. MALAGUZZI, *La chiesa e il convento di San Domenico*, pag. 182-183.



accenna a contese giudiziarie del secolo XV fra i Guidotti e i Pepoli, circa la costruzione della cappella eretta dai primi in San Domenico, parrebbe dare all'argomento valore e rilievo. I Pepoli allegavano diritti sul terreno, dove la nuova cappella sorgeva, poichè quivi essi stessi avrebbero cominciato a costruire in altri tempi. Ma, nota il Prelormo, *erat fama... nulla tamen scriptura inveniebatur*. E aggiunge poco dopo: *... Inventum est et judicatum per Rev. D. Legatum Apostolicum quod penitus nihil iuris habebant illi de Pepulis, imo potius inventum est quod illa capella fuit incepta antiquitus ad ponendum archam S. P. Dominici...*

Non è contestabile che il passo del Prelormo legittima il dubbio che oltre alle tre cappelle di costruzione trecentistica, e ornate nel fregio esterno della scacchiera dei Pepoli, che sorgono a sinistra della cappella maggiore,<sup>1</sup> non ne fossero costruite altre da Taddeo o da altri Pepoli del tempo suo. Per altro non si raggiunge con ciò una prova contro l'autenticità di un bassorilievo, che lo stile dice chiaramente del secolo XIV; sebbene si sia forzatamente ridotti a congetture, circa la spiegazione da darsi agli altari figurati nell'urna. Taluno ha pensato che non debba vedersi nell'atto del personaggio genuflesso l'offerta di alcune cappelle, bensì di un vero e proprio polittico;<sup>2</sup> ma a questa spiegazione osta il fatto palese che in ogni parte dell'apparente polittico è rappresentato un altare sormontato da un'anconetta e poggiato a una parete, forata da una finestrella gotica. Si tratta quindi indubbiamente di cappelle o di altari. Si potrebbe piuttosto pensare che al numero degli altari risponda un numero minore di cappelle; oppure che Taddeo, o altri di sua famiglia, costruisse effettivamente soltanto alcune delle cappelle rappresentate, per altre lasciasse disposizioni o lasciti rimasti poi senza risultato. Trattasi, ripeto, di mere congetture: giungere a una spiegazione sicura è ormai impresa troppo ardua, data la dispersione della maggior parte dei documenti compresi nell'archivio dei padri domenicani di Bologna.

Di molto maggior rilievo, nell'esame del monumento, si dimostra il fatto che, come si è accennato, è dubbio se il personaggio rappresentato nel quarto bassorilievo sia veramente Taddeo. Nella figura principale degli altri tre episodî vediamo sempre ripetuto un personaggio dai medesimi lineamenti fisionomici; e Taddeo vi appare in aspetto di uomo maturo d'anni, ma nel pieno vigor delle forze. Nel quarto episodio vediamo invece effigiato un debole vecchio: è Taddeo medesimo rappresentato in altra età? è altri di sua famiglia? è altri ancora? Nel secondo caso, e maggiormente nel terzo, si presenta naturale il sospetto che questo bassorilievo possa non avere originariamente appartenuto alla tomba; ciò che io inclino però a non credere, dati i suoi rapporti evidenti con tutti gli altri. Ma debbo confessare che anche su questo punto sfugge, finora almeno, una spiegazione plausibile.

Quello che è fatto sicuro, risultante dai bassorilievi stessi, si è che essi sono opera di maestri del secolo XIV; e pertanto nelle loro caratteristiche sembrami debba innegabilmente vedersi una prova positiva dell'antichità della tomba, già consacrata dalla tradizione. Un'altra prova va tratta dalla considerazione complessiva del monumento, nei suoi elementi architettonici e decorativi. E qui le osservazioni già svolte prima dispensano da un lungo discorso.

Come abbiamo veduto, il Martinozzi, escluso che sia nella base ogni traccia di decorazione gotica, la attribuisce interamente al Rinascimento avanzato; mentre ammette che il coronamento sia opera del Trecento, pur credendolo una parte adattata, non originariamente costitutiva del monumento. Ma i gravi restauri subiti non tolgono all'opera un'impronta di organica unità pel quale la base e il coronamento appaiono collegati in modo da escludere un reciproco adattamento forzato. La parte superiore ha subito alterazioni lievi, ma ha conservato integro il carattere gotico; la inferiore ha subito alterazioni gravissime, ma, oltre a frammenti del materiale messo più anticamente in opera, serba ancora più che manifestamente tracce della decorazione gotica primitiva, poichè vi ricorre nei pilastri l'archetto

<sup>1</sup> MALAGUZZI, *La chiesa e il convento di San Domenico*, pag. 177. — *Id.*, *L'architettura a Bologna*, pag. 27.

<sup>2</sup> Questa opinione fu espressa dal Modigliani ne *L'Arte*, I, 1898, pag. 487.

trilobato a sesto acuto. Scrisse della tomba il Taine che essa « n'à rien des fanfreluches gothiques », ma è d'uopo credere che il singolare giudizio sia frutto di distrazione. Fu destino della tomba avere osservatori distratti o frettolosi!

L'arte gotica appare in conclusione in tutto il monumento, nei bassorilievi *del Signore inginocchiato* come nei bassorilievi *del Signore seduto*; nella base come nel coronamento superiore. Un rabberciamento mal concepito alterò, ma non tolse alla tomba questo carattere prevalente, come non le tolse l'impronta di un'arte che è o deriva dalla Toscana. Il motivo delle strie bianche e nere ricorrenti nelle nicchie del basamento e nel sottarco della cuspidè; il motivo di decorazione superiore dell'arco, a foglie rampanti, richiamano l'arte toscana, così come la richiamano la composizione e lo stile dei bassorilievi.

Certo è che vi sono nel monumento note discordanti, che alcuni fra i suoi elementi, singolarmente considerati, nulla offrono di comune con l'arte gotica. Per alcune parti il restauro è stato rifacimento, ma ciò è conferma, non ostacolo alla tesi che ammette l'origine trecentistica dell'opera. La parte superiore dell'urna che il Berthier stranamente ritenne servisse di modello a Nicola da Puglia per l'arca di San Domenico,<sup>1</sup> è condotta secondo un motivo di cui verso la fine del secolo XV abbiamo in Bologna altri esempi, e che deriva appunto dall'opera di Nicola. Intorno a questo tempo, o meglio nel principio del secolo XVI, può crederci avvenisse il restauro, la cui data coinciderebbe pertanto, a distanza di non molti anni, con quella che si volle affermare epoca d'origine del monumento.

La conclusione cui siamo pervenuti è conforme all'ipotesi tradizionale, quanto all'età della tomba; ma è essa compatibile con la tradizione che ne indica autore Jacopo Lanfrani? Se questi, veneziano di nascita, fu però, come il Vasari afferma, educato all'arte in Toscana, è certo che quest'opera conviene a lui (sebbene non a lui solo) più che non gli convenga un'altra opera comunemente ascrittagli, il sarcofago del Museo civico che accolse le spoglie dell'arcidottore Giovanni d'Andrea Calderini. E se pure il Vasari cadde in errore e il Lanfrani non fu in Toscana, sarebbe sempre possibile che egli avesse tratto ispirazione dagli esempi d'arte toscana, non rari nel Veneto a tempo suo. Nulla insomma esclude, nulla però accerta, che nella tomba di Taddeo Pepoli abbia operato il maestro, il cui nome è ad essa congiunto dalla tradizione.

Giugno 1905.

ENRICO BRUNELLI.

---

<sup>1</sup> BERTHIER, *Le tombeau de Saint Dominique*, Parigi, 1896, pag. 35.



## MISCELLANEA

**Simone dei Martinazzi, alias Simone delle Spade.**<sup>1</sup> — Ancora un pittore valente, quasi ignorato dalla storia dell'arte, che soltanto da pochi anni ne ripete malamente il cognome. Artista sconosciuto, può dirsi, al di fuori delle mura di Berlino e di Parma, dove, del resto, venne ricordato fugacemente da pochissimi e a Berlino da un solo. In un luogo e nell'altro poi, senza che mai l'aggiunta di qualche notizia di famiglia o la riproduzione fotografica delle tavole dipinte lumeggiasse qualche poco la figura e le opere dell'artefice dimenticato.

L'Affò,<sup>2</sup> il Ruta,<sup>3</sup> il Baistrocchi<sup>4</sup> col Sanseverino, l'Orlandi<sup>5</sup> non rammentarono affatto le due rarissime tavole di Simone delle Spade che allora si conservavano a Parma. Tacciono le antiche *Guide* manoscritte, conservate nel R. Museo e nella R. Biblioteca Palatina, e fra esse quella<sup>6</sup> che preparava lo Scarabelli Zunti, dottissimo peraltro delle cose parmensi. Certo gli mancò la vita prima di compiere la descrizione della Steccata, che nel manoscritto si trova tuttora allo stato di abbozzo. Solamente il Ravazzoni,<sup>7</sup> negli appunti manoscritti conservati nella Biblioteca Palatina, dice: « *Spada Simone*. Di questo pittore antico si hanno alcune cose. E primieramente il quadro all'altare di San Pietro nella steccata, ritoccato però in guisa che sembra nuovo dal nostro vivente Gaetano Callani (1736 † 1809). Nelle camere della collegiata di San

Pietro vi ha un quadro rappresentante la Beata Vergine, San Rocco e Sant'Apollonia, dove sta scritto: *Simonis Spadae* (sic) *opus 1504*. Veramente nel cartellino si legge: SIMONIS · SPADII · OPUS, e in un piccolo frammento di cornice l'anno: 1504. Il dipinto, sopra legno di pioppo, misura in altezza m. 1.80, in larghezza m. 1.62.

Il Bertoluzzi,<sup>1</sup> il quale non ignorava il manoscritto Ravazzoni, pur non usando tutta la precisione da noi desiderata, fu il primo a fornirci per le stampe qualche prezioso particolare sull'esodo del quadro dalla collegiata di San Pietro. Narrando le vicende d'una *Natività*, attribuita a Cristoforo Casella, o Caselli, detto dei Temperelli, ci disse anche l'odissea del quadro di Simone delle Spade, ora nei magazzini della Galleria di Berlino: « La *Natività*, dipinta in tavola assai sottile, che esisteva nella sagrestia della chiesa di San Pietro, era attribuita da antichi scrittori al Casella, e stette precisamente appesa sopra la porta d'ingresso della medesima sagristia, dalla parte di dentro, fino al maggio dell'anno 1820, epoca in cui chi scrive la vide, con molto di lui piacere, ed esaminò. Ma pochi giorni dopo, unitamente alla tavola, alta braccia 4 e larga 2 circa, di un bel fare antico-moderno, che si diceva di Simone Spada, posta in chiesa sopra la bussola, passò purtroppo all'estero per esil prezzo, all'oggetto d'imbiancar la chiesa, motivo che presso gli amatori delle buone arti non potrebbe per avventura giustificarsi abbastanza ». <sup>2</sup> Descrivendo la chiesa della Steccata, il Bertoluzzi<sup>3</sup> narrava che « nella seconda cappella il quadro, rappresentante la Nostra Donna assisa sopra un trono col Bambino ritto sul di lei ginocchio destro e l'evangelista San Luca a diritta che legge, San Giovanni Battista a sinistra, e in mezzo tre angioletti che suonano vari strumenti, è di Simone Spada ». Di questo dipinto nessuno aveva tenuto conto in pubblico prima del Bertoluzzi. Il Ronchini,<sup>4</sup> dopo

<sup>1</sup> *Simone de Martinacis alias de Spatis f. q. Sigr. Antonio, citt.º parmigiano della vicinia di S. Benedetto, ecc. Rogito in data 2 agosto 1508, rogato dal notaio Antonio Maria Raineri. Archivio notarile di Parma.*

<sup>2</sup> *Servitore di Piazza, Parma, Carmignani, M.DCC.XCVI, e codice autografo della Biblioteca di Parma n. 1599; Notizie sugli strefici, pittori, intagliatori e scultori dei secoli XV e XVI.*

<sup>3</sup> *Guida ed esatta notizia a' forestieri delle più eccellenti pitture che sono in molte chiese della città di Parma, In Milano, Giacomo Agnelli, MDCCLXXX; e nemmeno si parla del Delle Spade nella edizione del 1752 in Parma presso il Gozzi.*

<sup>4</sup> *Guida manoscritta del Museo di Parma.*

<sup>5</sup> *Notizie delle pitture le quali sono nelle chiese e in altri luoghi pubblici di Parma, ecc. Biblioteca di Parma, mss. 1553. Vedi anche ORLANDI, Abecedario (sic) pittorico, Bologna, M.DCCIV.*

<sup>6</sup> *Guida di Parma, mss. del Museo di Parma. Altre Guide di vari autori trovansi riunite nel cod. n. 1106 della Biblioteca di Parma.*

<sup>7</sup> Cod. 1599 già citato: *Notizie degli artisti parmigiani*, seconda parte del codice, la prima è occupata dagli appunti dell'Affò.

<sup>1</sup> *Nuovissima guida per osservare le pitture sia ad olio che a fresco esistenti attualmente nelle chiese di Parma, Dalla tipografia ducale, MDCCCXXX, pag. 153.*

<sup>2</sup> Il quadro passò nella raccolta Solly, che venne comperata dal Museo di Berlino nel 1821.

<sup>3</sup> A pag. 177, loc. cit.

<sup>4</sup> A. RONCHINI, *La Steccata*, in *Atti della Deputazione di storia patria per le Province modenese e parmense*, 1863, vol. I, pag. 205, in nota

di avere descritto il quadro della Steccata con le parole del Bertoluzzi, che cita, conclude così: « Di essa tavola si è creduto autore un Simone Spada. Uno Spada, col nome di Simone, trovasi ricordato nell'Archivio pubblico, sopra un rogito di Giovanni Montanelli <sup>1</sup> del 31 luglio 1554, (d. Odoardus de Spadiis, filius q. dni Simonis, vicinia Sancti Barnabae). Questo Simone menzionato del 1554 come già morto <sup>2</sup> poteva aver dipinto nei primi anni del sec. XVI, ai quali è manifesto appartenere il quadro, nè osterebbe gran fatto la mancanza del titolo di *magister* dato per solito agli artisti di quei dì, avendovi talora analoghi esempi in pubblici atti nostrali, ov'è menzione appunto di artisti ». Fu dunque primo il Bertoluzzi, anche per questo dipinto, a fare in pubblico il nome di Simone Spada, quantunque nei manoscritti l'abbia preceduto il Ravazzoni. Certamente tanto il Bertoluzzi quanto il Ravazzoni errarono nella grafia del cognome dell'artista, ma non crediamo di poterne fare a loro un grave addebito, poichè non conobbero alcun documento originale d'archivio che potesse illuminarli. Intanto il cognome di Spada, coniato dal Ravazzoni, ebbe fortuna, e i rarissimi che si occuparono di Simone lo adottarono ad occhi chiusi, o riprodussero alla lettera il genitivo incerto del quadro di Berlino.

Tra i moderni scrittori di cose d'arte che accennarono a Simone viene primo, in ordine di tempo, Guglielmo Bode, con le poche parole in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen*, 1887, Heft 2<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup>. <sup>3</sup> Nel 1890 il nostro Venturi <sup>4</sup> citava il Bode, aggiungendo: « Di Simone Spadi, altro discepolo del Francia, trovasi a

Berlino, nella R. Galleria, un'ancona con la scritta: *Simonis Spadii opus 1504* ». F. Malaguzzi-Valeri <sup>5</sup> nel 1901 scriveva: « Altri scolari del Francia di cui gli studiosi illustrarono le opere sono Giacomo Forti e Simone Spadi ». A me però sarà lecito il dire che nessuno, fino ad ora, ha riprodotto un quadro di Simone delle Spade illustrandolo, e meno che mai ha detto qualche cosa di lui o dei suoi, che tutta l'illustrazione italiana dell'opera di Simone si riduce alle parole del Venturi riportate più sopra, e alle seguenti del sacerdote D. Nestore Pellicelli, cappellano della Steccata, che nel 1901 pubblicò un *Numero unico* illustrato intorno alla celebre chiesa. In esso, dopo aver descritto la tavola, soggiunge: « Il Bertoluzzi crede autore della tavola certo Simone Spada, vissuto sul declinare del sec. XV e sul principio del sec. XVI. Appare bravo pittore, ma come ha potuto ciò affermare il Bertoluzzi, se nulla rimane di questo artista? ». Certo il Pellicelli doveva ignorare allora la esistenza della tavola di Berlino, e poichè quest'opera è di autenticità indiscutibile ci proponiamo di dimostrare col suo sussidio che il quadro della Steccata è veramente di Simone, preponendo varie notizie d'archivio sui Delle Spade che li dimostrano parmigiani. Infine collegheremo Simone coll'arte di Francesco Francia.

\* \* \*

I Delle Spade non si chiamarono sempre così; rileviamo da tre rogiti del notaio Gaspare Zampironi <sup>6</sup> che il cognome primitivo di quella famiglia era Dei Martinazzi, o semplicemente Martinazzi, o Martinati. Il documento più antico che riguarda i Martinazzi è, finora, del 20 gennaio 1442. In esso <sup>7</sup> sono nominati maestro Giovanni de' Martinazzi, cartolaio, e suo figlio Antonio, il quale riappare in un atto del medesimo notaio, <sup>8</sup> rogato l'11 aprile 1454. Il 10 novembre 1450 vediamo quale testimonio un Giacomo, figlio di Pietro de Martinaciis, della vicinia di San Siro. <sup>9</sup> Riflettendo che i tre atti sono, a distanza di parecchi anni, rogati da un unico notaio, vorrei dedurre una certa comunanza d'interessi e un legame di parentela fra i due Martinazzi Pietro e Giovanni. Crederei di non fare un'ipotesi inverosimile supponendo che Pietro e Giovanni fossero fratelli e, conseguentemente, cugini i

<sup>1</sup> Non « Montanelli », come scrive il Ronchini, bensì « Pier Giovanni Monticelli », che rogò dal 1545 al 1592.

<sup>2</sup> Risulta da un rogito del 15 luglio 1548 del notaio Antonio Foxio, che fin d'allora Simone era fra i più: « Odoardus de le Spadis del fu sig. Simone ».

<sup>3</sup> *Die ausbeute aus den Magazinen der Königlichen Gemäldegalerie zu Berlin*. A pag. 11 degli estratti a parte, favoritimi gentilmente dall'illustre dottor Bode, leggiamo: « Mit der Altartafel des M. Coltellini ist noch ein anderes Tafelbild von einem sonst ganz unbekannten Meister der Ferraresisch-Bolognesischen Schule, die thronende Madonna zwischen den Heiligen Rochus und Apollonia von Simone Spada aus dem Magazin der Königsberger Sammlung in die Berliner Galerie zurückgekommen. Es stammt aus der Sammlung Solly und trägt die Bezeichnung SIMONIS. SPADII. OPVS. 1504. Die nebenstehende Abbildung, die den Charakter des Bildes treu wiedergibt, zeigt, dass wir es hier mit einem wenig bedeutenden Künstler zu thun haben. Die Nachbildung bietet vielleicht den Anhalt, um andere seiner Gemälde, die sich unter anspruchsvolleren Namen, als Francia, Costa u. s. W. verbergen könnten, auf ihren richtigen Urheber zurückzuführen. Die Färbung ist kalt, die Behandlung glatt und nüchtern, die Zeichnung schwach: namentlich fällt die ungeschickte Art, wie die Köpfe auf dem Halse aufsitzen, sofort in die Augen ».

Da queste parole si comprende come a Berlino siasi smarrita la conoscenza del luogo d'origine del dipinto, e s'ignori anche dove sia nato l'artista. La notizia del dott. Bode è corredata da uno schizzo tratto da un mediocre disegno a penna.

<sup>4</sup> *Archivio storico dell'Arte*, anno III, pag. 281; *La pittura bolognese nel sec. XV*, pag. 294.

<sup>5</sup> *Rassegna d'arte*, Milano, settembre 1901, pag. 134.

<sup>6</sup> 1442, 20 gennaio. Actum in civitate parme in stazione et apoteca cartarum et papiri Magistri *Johis de Martinaciis* signata per Columbinam albam, juris Com(munis) parme, contigua offitio bullevarum civitatis parme et sita in vicinia Sancti Vitalis presentibus...

<sup>7</sup> Antonio fil Magistri Johannis de Martinaciis vicinia Sancti Quintini.

<sup>8</sup> Il medesimo notaio nomina ancora Antonio in un altro strumento dell'11 aprile 1454.

<sup>9</sup> Nel 1450, 10 novembre, rogava un atto dove troviamo testimonio Giacomo, figlio di Pietro de Martinaciis della vicinia di San Siro. Tutti questi rogiti si trovano presso l'Archivio notarile di Parma.



figli rispettivi Antonio e Giacomo. Ma non si allarmi il lettore per questa mia supposizione, essa non ha nulla a che vedere con lo svolgimento documentato dell'albero genealogico di Simone.

Già il 20 aprile 1479, in un atto del notaio Lodo-

stendeva un rogito dove si afferma il cognome novello che scaccerà l'antico: «Johanne de Martinatiis dicto DE SPADIS, figlio quondam Antonii». «Magister Johannes de Martinatiis dictus de Spadis f. q. Antonii civis et habitator civitatis parme in vicinia Sancti Salva-



Fig. 1 — Simone Spada: Madonna. Berlino, Museo

vico Bertolotti, rogato «in apotheca d. Johannis de' Martinatiis f. d. Antonii, signata per Ritium» appare il nuovo casato, e subito dopo il notaio Galassio Leoni,<sup>1</sup> nel giorno 16 giugno del medesimo anno,

<sup>1</sup> Ibidem, 16 giugno 1479: «Actum in civitate Parme in stazione et appotecha papiri et cartarum infrascripti Johannis de Martinatiis juris Communis parme sita super platea magna Communis parme in vicinia Sancti Georgi seu Sancti Vitalis signatam per Ritium

toris» ritorna in un atto del 1480, 10 gennaio.<sup>1</sup> L'8 gennaio 1481 Giovanni è presente ad una convocazione dell'arte de' cartari. Dai registri del Battistero di Parma

(porcospino) presentibus... Johanne de Martinatiis dicto de Spadis f. q. Antonii vicinia Sancti Salvatoris».

<sup>1</sup> Miscellanea, filza 39, Archivio notarile di Parma: «Magister Johannes de Martinatiis dictus de Spadis f. q. Antonii, civis et habitator civitatis parme in vicinia Sancti Salvatoris».

si rileva che Giovanni II dei Martinazzi detto delle Spade fu nel 1486 uno dei deputati a tenere i registri battesimali. In quell'anno gli nasceva una figlia, Agata (?). Nell'atto originale v'è uno spazio vuoto, dove lo scrivano avrebbe voluto mettere in seguito il cognome Martinazzi, che certamente in quel momento non ricordava, perchè era più comune quello di Delle Spade.<sup>1</sup> Maestro Giovanni doveva essere una persona dabbene, quieta e molto stimata. Dal 1479 al 1513 egli risiede nell'antica bottega<sup>2</sup> posta sulla piazza grande del Comune. Gli atti, da noi trascritti in parte, si susseguono a brevi distanze di tempo e lo trovano sempre tranquillo nella sua cartoleria. Di lì venne a levarlo ben due volte la considerazione dei concittadini, chè nel 1485 lo chiamarono a far parte del Consiglio generale di quell'anno, innalzandolo poco dopo anche all'Anzianato, e nel 1496 lo elessero fra i trentasei credenzieri. Tanto nel 1485 quanto nel 1496 rappresentò le squadre dei Sanvitalesschi.<sup>3</sup> Giovanni muore dopo il 9 luglio 1513.<sup>4</sup>

Antonio II campò meno del padre, essendogli premorto avanti il 1508. Egli pure fu cartolaio, e più oltre parliamo nuovamente di lui, che generò il 20 aprile 1460 Anton Francesco,<sup>5</sup> nel 2 di febbraio 1486 Maria Margherita<sup>6</sup> e forse poco prima « Simone de Martinazzi alias de Spatis », il nostro pittore senza fallo. Coincidono con troppo rigore il nome e la data del quadro di Berlino con le date dei documenti archivistici relativi ai fatti e all'età dell'artista perchè si possa respingere, o quanto meno porre in dubbio la identificazione. Il non aver potuto rinvenire l'atto di nascita di Simone, malgrado le ricerche più accurate, deve attribuirsi alle gravi lacune che interrompono la

serie antica dei volumi battisteriali. Mancano i registri del 1462, quelli dal 1464 al 1469, dal 1470 al 1476; è perduto l'anno 1477; sono smarriti infine i libri dal 1479 al 1484. La nascita dell'artista deve necessariamente cadere in una di queste annate, ma riflettendo che Simone in un atto pubblico<sup>1</sup> del 1508 è chiamato « nobile giovine », ne consegue che si debba collocare la sua nascita fra il 1479 e il 1484, e non oltre.

Maestro Giovanni II con la vita operosa iniziò la ascensione morale e materiale della famiglia. Mentre lui ed il figlio Antonio accudivano alle due botteghe da cartolaio, il nipote Simone si recava probabilmente a Bologna<sup>2</sup> per apprendervi la pittura, piuttosto da ricco dilettante che da modesto studioso. E forse al benessere finanziario dell'artista dobbiamo lo scarso numero di opere trasmesse ai posteri. Nell'atto del 2 agosto 1508 si legge che « il nobile giovine Simone de Martinatis alias de Spatis figlio quondam signor Antonio, cittadino parmigiano, della vicinia di San Benedetto, da a prestito 50 lire imperiali ad Accarisio de Cagnolli pure di Parma ». <sup>3</sup> Un altro rogito dello stesso anno, 5 maggio, ci apprende che aveva già in moglie donna Margherita, figlia di Giovanni de' Bellolis e di Valentina de' Gozzi, e che la sposa gli aveva portato in dote 600 lire imperiali, somma ragguardevole per quei tempi.<sup>4</sup> Da questo matrimonio nacquero<sup>5</sup> Maria Bianca, Barbara, Jacopo Antonio e Odoardo, il quale sembra si stabilisse per qualche tempo fuori di Parma, come ci lascia supporre un documento<sup>6</sup> del 15 luglio 1548, dove « l'egregio signor

<sup>1</sup> Rogito di Antonio Maria Raineri, già citato, Archivio notarile di Parma.

<sup>2</sup> Adolfo Venturi fece osservare da tempo che fin dal principio del sec. xv i pittori di Parma dovettero formarsi a Ferrara ed a Bologna (*Umberkante oder vergessene Künstler der Emilia*, in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Heft 4<sup>o</sup>, 1890, pag. 190).

<sup>3</sup> Atto precedente.

<sup>4</sup> Inoltre da un rogito posseduto dal prof. Alberto Del Prato, rogato il 23 settembre 1497 dal notaio Girolamo Borra si rileva che Gaspare e Simone dei Martinazzi detti delle Spade, figli di Antonio e di Bianca Quistello curatrice generale, cedono la bottega in Piazza Grande. Il prof. Del Prato mi comunicò gentilmente anche le seguenti notizie dedotte da altri documenti da lui posseduti: 1479, 20 aprile, notaio Ludovico de' Bertolotti: « actum in apotheca d. Johannis d. Martinatis f. d. Antonii signata per ritum »; 1481, 8 gennaio, Bonerio di Medesano, convocazione dell'arte dei cartari. Fra i presenti è: « Johannes de Martinatis f. q. Antonii Vic. S. Salvatoris ». Per Simone, atto del 1535, 23 marzo di Alessandro Melgai, dove l'artista è ricordato insieme alla moglie Margherita de' Belloli. Per Odoardo Delle Spade: 1546, 23 dicembre, rogito di Giuseppe Antonelli, « Odoardo f. q. Simone, abitatore di Parma ».

<sup>5</sup> « Maria bianca filia Simonis de' Spadinis (sic) et margarita ux. nascit xxii martii... 1508.

« Barbara filia Simonis de Spatis et margarite ux nascit x augti... 1509.

« Jacobus Ants. filius Simonis de Spadinis et margarite ux-nascit p(rimo)... mai 1511.

« Registri battesimali ad annum ».

<sup>6</sup> Rogito di Antonio Foxio, Archivio notarile di Parma.

<sup>1</sup> « Agate (?) filia Johannis d [spazio vuoto] dicto da le Spade. Nata die xiii martii 1486.

« Malgarita fil. Jv. d. Spadis nat in die xxiii Martii 1489 Bapt. fuit die xxv dicti ms. ».

<sup>4</sup> Dai registri del Battistero in capo al mese di gennaio dell'anno 1486: « Anno secundo sanctissimi d. nostri Innocentii pape octavi = Infantes nati et baptizati ano suprascripto per manus venerabilium virorum duorum Stephani de pariano e D. Gabrielis de pilosis presbiterorum parmensium. Tempore dm. Johannes Ludovici de Saccha civis et procuratoris parmensis et D. Johannis de Martinaciis dicti de Spadiis habentium curam et officium ad scribendum, sive scriberi faciendum infantes de anno antedicto ».

Archivio notarile di Parma, 2 febbraio 1504: « Actum in civitate parme in apotecha cartarie Johannis de le Spatis sita in platea communis parme presentibus ibidem Johanne de le Spatis f. q. Antonii, viciniae Sancti Quintini ». Rogito di Giovanni Lodovico Terzi.

Ibidem, 9 luglio 1513. « Actum parme in apotecha papiri juris Johannis de Martinaciis sitam super plateam magna communis parme signatam per ritum ». Rogito di Luigi Banzola.

<sup>3</sup> Ordinazioni conunitative 1480-91 = 1491-98 Archivio comunale.

<sup>4</sup> In questo giorno era ancora vivo, come prova l'atto citato del notaio Luigi Banzola.

<sup>5</sup> « Antonio Francesco natus ab Antonio de Spatis die xx aprilis. Registri battesimali ad annum 1460 ».

<sup>6</sup> « Maria margherita filia Antonii d. martinatis dicti d. Spadis. Orta die 2 febb. 1486... ».



Odoardo de le Spadis figlio del fu signor Simone, cittadino parmigiano e al presente *abitante nel castello di Casalpò*, e lo spettabile signor Antonio de Montinovo, ecc., quali procuratori della sig.<sup>ra</sup> Francesca de' Bucchis figlia del fu Vincenzo bolognese, moglie di Odoardo e Margherita de' Belloli figlia del fu Giovanni e madre del suddetto Odoardo, vendono una casa nella parrocchia di San Gervasio a certo Angelo Coghi in prezzo di lire 1150 imperiali». Questa vendita dimostra ancora meglio quali fossero in avanti le condizioni della famiglia Delle Spade. Nel 1554, addì 31 luglio, Odoardo era già tornato a domiciliarsi a Parma, e lo vediamo ricordato come testimonia abitante nella vicinia di San Barnaba in un rogito del notaio Pier Giovanni Monticelli, già citato.<sup>1</sup> Nei due ultimi rogiti qui accennati non si ricorda nemmeno il vecchio cognome dei Martinazzi, e si comprende come il Ronchini, non conoscendo che il documento del 1554 e deducendo dal Bertoluzzi, abbia continuato a chiamare *Spada* il pittore Simone de' Martinazzi, il quale, del resto, con la firma apposta nel quadro di Berlino, dimostrò di preferire alla primitiva la seconda forma del cognome familiare.

Dopo la conoscenza di questi documenti da me rintracciati, non sembrerà più accettabile l'ipotesi del Pezzana,<sup>2</sup> il quale vorrebbe antenato di Antonio II delle Spade quel « Ludovico de Spatis de Parma » che nel 1365 fu uno dei consiglieri della celebre Compagnia di San Giorgio, formata da Ambrogio Visconti e comandata da Alberigo da Barbiano,<sup>3</sup> poichè ora sappiamo che in antico il cognome della famiglia ascendente di Antonio non era già Delle Spade, ma ben diverso.

\* \* \*

I sunti degli atti qui riportati manifestano assai bene il processo di trasformazione subito dal casato originale. Parallelamente assistiamo al succedersi di varie imprese o insegne sulle botteghe condotte dai Martinazzi. Nel 1442 l'insegna portava una colombina bianca, cui segue in altra bottega, dal 1479 c. al 1513 c., l'insegna del riccio o porcospino, per affermarsi finalmente nel 1513 nel simbolo delle due spade,<sup>4</sup> già appigionato nel 1481 dal Comune a Giovanni Armani e in seguito ad altri, fino a Giovanni dei Martinazzi, che però l'aveva già tenuta in prece-

denza. Quantunque l'apoteca o bottega principale dal 1442 in poi sia rimasta sempre nel medesimo luogo determinato dagli atti, cioè in piazza Grande nella vicinia di San Vitale, oppure di « Sancti Georgi seu Sancti Vitali »; nondimeno nella stessa piazza, fin dal 1479, Giovanni II dei Martinazzi aveva in affitto un'altra bottega all'insegna del porcospino,<sup>1</sup> che il 23 di ottobre 1483 prende a pigione suo figlio Antonio II, alla cui morte ricade in mano del padre, che la conserva ancora nel 1513.<sup>2</sup> Ma Giovanni nel medesimo anno e mese aveva pure l'altro negozio segnato « le spade », e nel documento che lo riguarda egli è detto *Johannis de Spadis* semplicemente.<sup>3</sup> L'evoluzione è omai compiuta ed accettata anche nelle scritture pubbliche. Dobbiamo attribuirlo solamente all'influenza della nuova insegna? Crediamo di sì, e ci sembra così logico il nostro convincimento, che per noi la trasformazione del cognome, per influenza della insegna, non si arresta qui. Negli atti battesimali di Maria Bianca (1508) e di Jacopo (1511), figli di Simone, questi non è più detto « de Spatis », ma « *de' Spadinis* », ossia degli Spadini. Invece nell'atto dell'altra figlia, Barbara (1509), il pittore è chiamato ancora « de Spatis ». Assistiamo dunque alla fluttuazione d'un cognome che sta per subire un'ultima metamorfosi. Infatti, esaminati attentamente tutti i volumi battesimali per un periodo che si stende dal 14 gennaio 1550, in cui nacque un Vincenzo da un Giovan Francesco de le Spadis, per circa un secolo d'intervallo, noi non incontriamo più uno Spada fino a Pellegrino, figlio di Domenico, nato il 31 luglio 1648; e poichè i libri battesimali di quel tempo vennero compilati accuratamente e sono completi, ne segue, quasi con certezza, che gli Spada si dovettero allontanare da Parma per qualche tempo.<sup>4</sup> Anche la riapparizione è breve e sal-

<sup>1</sup> Atto del notaio Galassio Leoni, già citato.

<sup>2</sup> 1513, 9 luglio: « Actum parme in apotecha papiri juris Johannis de Martinaciis sitam super plateam magna communis parme signatam *per ritum* ». Rogito già citato, di Luigi Banzola.

<sup>3</sup> Atto del 15 luglio 1513, del notaio Banzola, già citato.

Era usanza comune a molte città d'Italia di mettere un'insegna alle botteghe. Il Pezzana (loc. cit., vol. IV, pag. 200-201, in nota) ci conservò notizia di molte botteghe segnate, ad esempio, con lettere dell'alfabeto, coll'anitra, col sagittario, col frate con il sacco, col trombettiere, coll'angelo, coll'irco, col salice, con la donna che fila, con la capra, con la damigella, con la campana, con la torre, col cervo, con la leoparda bianca, ecc., quasi tutte sulla piazza maggiore e in buona parte proprietà del Comune.

Nel libro delle Ordinazioni comunali, anni 1480-1493, a pag. 313 si trova quanto pagava all'anno Antonio delle Spade per fitto della bottega: « MCCCCLXXXIII, die XXVIII menses octobris... Ant. d. Spatis apot. s. (signata) porchuspini l(ire) XXXIII s(oldi) tre ».

Nell'altro volume di Ordinazioni comunali per gli anni 1480-1491, pag. 104, si trova il prezzo pagato da Giovanni de Armani per la bottega delle due Spade: « Johannes de Armagnis fictabilis apota signati per duas spatias pro lib. XVII soldis quid(ici) et dnaris tres ». Questa bottega è ricordata ancora nel vol. 1480-1493, a pagina 171: « infrascrittas apotehas... signati per geminas spatias... ».

<sup>4</sup> Ho fatto fare ricerche a Casalpò nei registri dei nati, dei morti, e nel libro dei matrimoni, dal parroco signor D. Daniele Ghizzoni,

<sup>1</sup> « Dominus Odoardus de Spadis f. q. domini Simonis vicinia Sancti Barnabe ». Archivio notarile di Parma.

<sup>2</sup> A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, vol. V, pag. 25. Vedi anche *Archivio storico italiano*, tomo XV, anno 1851: *Della milizia italiana dal secolo XIII al XVI*, opera di GIUSEPPE CANESTRINI, a pag. 123, nel documento per la convenzione fra i Fiorentini e la celebre Compagnia si trova firmato anche « Ludovico de Spatis de Parma, consiliario » della Compagnia.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> 5 luglio 1513: « Actum in apotecha cartarie jur. Johannis de Spadis signata LE SPADE sita in platea magna communis parme ». Rog. Luigi Banzola.





\* \* \*

Con rogiti del 9 aprile e del 4 maggio 1522, e con lo sborso di 400 lire imperiali, la nobile famiglia Cantelli di Parma acquistava nella chiesa della Steccata,

in cambio la prima cappella a sinistra dell'entrata odierna. Secondo gli accordi stabiliti il quadro dell'altare si sarebbe dovuto dipingere subito, ma invece, non sappiamo per quali cause, non era, per fortuna, nemmeno incominciato verso la fine del luglio 1638.



Fig. 2 — Simone Spada: Madonna. Parma, La Steccata

insieme alla proprietà del gran nicchione a mezzogiorno, il diritto di erigervi un altare e fondare un beneficio. Avendo i confratelli nel 1540 c. divisato di aprire in quel nicchione l'ingresso principale del tempio bellissimo, i Cantelli lo cedettero, ottenendo

Allora si pensò di adattare la vecchia tavola al barocco altare marmoreo.

Ma il quadro della Steccata, quantunque non sia firmato, è veramente di Simone Spada? Il confronto delle due riproduzioni mi dispensa da lunghi ragiona-

menti. Pur non tenendo conto dei restauri del Callani in qualche punto eccessivi e astraendo dalle cattive condizioni della tavola scrostata e mal tenuta, resta pur tanto da non dar luogo ad equivoci. Quali sono le caratteristiche di Simone delle Spade nel quadro di Berlino? Una grande semplicità e larghezza di modellatura nelle carni, grandiosità di forme nei corpi e nei volti femminili, quantunque i particolari dei visi siano fini ed aggraziati. Forti e muscolosi gli attacchi del collo, un po' sommari nella ricerca anatomica; alte e vigorose le persone. È la razza emiliana nella sua atletica bellezza, fresca e leggermente massiccia. Chiarezza e armonia nella composizione, identica nelle masse dei due dipinti, quantunque l'ordinanza nel quadro della Steccata sia più ricca ed evoluta. In entrambe le opere vediamo la medesima compostezza, l'uguale rigidità di mosse e di linee, l'identica solidità e precisione tecnica, una notevole languidezza di chiaroscuro nelle carni, mentre la modellatura è superficiale e il disegno è debole, specialmente nelle attaccature e nelle estremità inferiori. I bordi degli abiti, accuratamente scritti, o fregiati d'arabeschi sottili, mostrano l'identica mano ferma e rigorosa che dispone largo e duro il getto delle pieghe pesanti, uniformi nelle occhiature monotone. La forma dei pollici nella Vergine, nel Bambino e nel San Rocco, la attitudine del mignolo nella sinistra della Madonna e nelle due mani del San Rocco, concordano con le mani del quadro della Steccata. Le teste, dal sentimento piuttosto delicato, dimostrano la comune scaturigine, così il tondo modellato del nudo, il meticoloso delineare, non sempre esatto, delle mani, la fattura generale accurata e timida, quantunque l'aspetto generale del dipinto riesca largo a sufficienza. Caratteristica in Simone delle Spade è la forma dei ginocchi, dove le rotule sembrano raddoppiarsi, sia nel Gesù e nel San Rocco di Berlino, sia nel Bambinello di Parma. Le ricche architetture, infine, che inquadrano la scena nel dipinto della collegiata di San Pietro, trovano riscontro nello stile e nella disposizione della tavola nella Steccata.

Considerando le due opere che rimangono finora di Simone, dobbiamo concludere o che sono fra di loro contemporanee, o meglio che l'artista rimase fedele per lungo tempo agli ideali d'arte amati a Bologna, e ch'egli, paragonando, doveva, in Parma, ritenere più elevati di quelli seguiti dagli artisti concittadini che lo circondavano. Infatti, ove si confrontino i suoi dipinti con altri dei tre Mazzola, Pier Ilario, Michele e Filippo, tanto più noti, dovremo convenire che Simone ha superato spesso i competitori.

Quando il Delle Spade avrà dipinto la tavola della Steccata? Per le considerazioni esposte più sopra incliniamo per l'anno 1539, quello della consacrazione della chiesa.

\* \* \*

Non credo di dover spendere molte parole per dimostrare la filiazione artistica di Simone, perchè appare evidente a chiunque; piuttosto cercherò di chiarire brevemente dove egli si approssimi, si allontani o differisca dal suo maestro glorioso. Sono diversi i punti di contatto dell'arte calma di Simone con quella ugualmente tranquilla, ma più espressiva del Francia, sia nella serenità della composizione, sia nelle mosse misurate dei personaggi, nessuno dei quali giunge mai al sentimento drammatico. Anche la maestà delle forme e la plasticità delle figure è comune col Francia, del quale raggiunge qualche volta la pienezza e larghezza, ad esempio nella Santa Apollonia, pur rimanendogli inferiore nella eleganza delle proporzioni e nel rigore del disegno. Come il Raibolini, Simone non manifesta una grande feracità inventiva, e nemmeno varietà di tipi, dove inoltre non seppe trasfondere il carattere pensoso e melanconico, alle volte tragicamente profondo e personale del caposcuola bolognese, quantunque la testa del San Rocco di Simone conservi qualche cosa del sentimentalismo estatico che il Francia derivò in parte dai maestri umbri suoi contemporanei. Pur involgarendolo un poco, Simone conserva a sufficienza il tipo casto della Vergine dolcemente inchina sul figlio, il volto pio sparso di soave mestizia, di pietà materna e di riservatezza monacale, sentimento quest'ultimo che Simone presta anche alle dolci sante fiorenti, ai santi devoti, agli angeli che toccano linti e viole ai piedi della Vergine.

Nel colorito la somiglianza è minore poichè al Delle Spade, manca quella precisa impronta coloristica che nel Francia si ritiene omai derivata in gran parte dalle pitture smaltate del Cossa, e che rende preziose molte tavole del Raibolini per luce, potenza e splendore ammirabile di colorito; per saldezza di tecnica, per sobria modellazione del nudo, per rigorosa precisione e castità del segno, anche questo affinato sugli esempi del maestro di Ferrara. In Simone Martinazzi tutto questo si attenua, e noi cercheremmo invano nei suoi dipinti il rilievo e la forza del Francia, la luce scintillante di gemme strutte propria di certe tonalità azzurre o rubee del grande bolognese, l'armonia queta del chiaroscuro, la finitezza lapidaria della superficie e dei particolari. Malgrado l'assenza di queste grandi qualità il dipinto di Berlino, ottimamente conservato, è tuttora in equilibrio, e la tavola della Steccata conserva l'accordo smorzato delle tinte tenui che digradano nelle ombre, in parte ottenebrate o guaste dal tempo, dal fumigare dei ceri e più dalla incuria e malvagità degli uomini che giunsero ad infiggervi dei chiodi per sostenere un quadruccio di San Giuseppe.

Anche le qualità che fecero dell'orafo industrie un maestro del niello e del conio, e che si riverberarono



vivamente sul tecnicismo del pittore, si vennero indebolendo in Simone, come negli altri migliori scolari del Francia, perdita mal compensata nel Delle Spade da una visione più naturalista e meno immateriale del vero. L'influenza e il ricordo del Francia orefice lo troviamo in Simone nella finezza dei bordi rabescati, nella esattezza calligrafica delle epigrafi, dei distici o delle firme, nella fedeltà delle imitazioni alabastrine e porferee nel trono della Vergine di Berlino, nell'esecuzione accurata dei capelli, nella minutezza delicata del fondo.<sup>1</sup>

Concludendo, non ci sembra di essere ingiusti collocando Simone al disopra della gran maggioranza degli allievi del Francia e un poco al disotto dei migliori, quali il Bagnacavallo, Timoteo della Vite, Giacomo Francia, Amico Aspertini. E se parecchi fra questi ultimi subirono in seguito influssi dell'arte di Roma e raffaellesca, Simone, come il Boateri e Giacomo Francia, rimase più fedele al maestro, per quanto la fedeltà sia limitata piuttosto alle apparenze e forme esterne, che alla vera e propria arte del Raibolini.

LAUDEDDEO TESTI.

### Copie di un'opera perduta di Donatello in Roma.

— Dell'attività di Donatello in Roma, ove egli si trovava, secondo il Vasari, al tempo dell'incoronazione dell'imperatore Sigismondo<sup>2</sup> (31 maggio 1433), ci rimangono due opere soltanto: la pietra tombale di Giovanni Crivelli arcidiacono di Aquileia, morto il 29 luglio 1432,<sup>3</sup> ed il tabernacolo fatto per l'altare del Sacramento in San Pietro, noto al tempo del Vasari,<sup>4</sup> sfuggito poi all'ammirazione nostra, finché non lo ritrovò recentemente lo Schmarsow.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Nel fondo sorgono due alberetti, uno a destra l'altro a sinistra della Vergine. Secondo la bella monografia pubblicata sull'*Emporium*, nello scorso agosto, dai signori Molmenti e Ludwig, gli alberetti rappresenterebbero il Vecchio e il Nuovo Testamento. Gli autori confortarono di prove grafiche la proposizione geniale, cominciando da un codice della Biblioteca dell'Arsenale a Parigi (n. 593, Berry V), noto da qualche tempo agli studiosi, e via via fino ad una bella Madonna di Alberto Dürer, ora nel Museo di Berlino, che il pittore avrebbe eseguita dopo il soggiorno a Venezia (1506), e in seguito all'ammirazione suscitata in lui dalla soavissima *Madonna degli Alberetti*, dipinta da Giovanni Bellini nel 1487. Gli esempi addotti a sostegno della tesi seducente non sono molti, ma persuadono. Soltanto i due storici valorosi credettero che questa forma gentile di decorazione allegorica si limitasse alla scuola umbra e alla veneta, dove l'avrebbe recata, dalla prima, Gentile da Fabriano. Però la tavola di Berlino eseguita dal nostro Simone e contemporanea alle opere della maggior parte degli artisti citati dal Molmenti e dal Ludwig, quali lo Spagna, Eusebio di San Giorgio, Gerolamo dai Libri, prova come la gentile consuetudine entrasse anche nella scuola bolognese, forse per mezzo del Francia, studiosissimo della scuola umbra.

<sup>2</sup> *Vita di Donato*, ed. Sansoni, Firenze 1878 vol. II, pag. 419.

<sup>3</sup> D. GNOLI, *Le opere di Donatello in Roma*, in *Archivio storico dell'arte*, 1888.

<sup>4</sup> Loc. cit., pag. 414.

<sup>5</sup> SCHMARSOW, *Donatello*. Breslau, 1886, pag. 31.

Ora io ho ragioni per credere che nel sec. XV esistesse in Roma una terza opera del grande scultore fiorentino, sia che egli ve la lasciasse durante quel suo soggiorno, sia che, eseguita più tardi in Firenze, forse dietro ordinazione di qualche patrizio romano, di là la mandasse a Roma, non più tardi della metà del Quattrocento.

Già il Gnoli, scorrendo delle opere di Mino da Fiesole in Roma, ebbe occasione quasi incidentalmente di rilevare la perfetta somiglianza che presentano fra di loro tre tabernacoli per l'ostia consacrata, esistenti in Roma e nei dintorni.<sup>1</sup>

Il più antico di questi tre tabernacoli, ornato dello stemma di casa Orsini, si trova nella chiesa di Santa Francesca Romana (fig. 1): è opera del più rozzo scarpellino che si possa immaginare e, pei motivi ancora spiccatamente gotici introdotti nella decorazione della mensola che lo regge, non può essere stato lavorato molti anni dopo il 1450.

Un altro ciboretto simile, supposto dal Cicerone<sup>2</sup> copia di quello prima ricordato, fu usato nella costruzione del monumento di Costanza madre del cardinal Piccolomini, morta nel 1477, eretto nel chiostro di Sant'Agostino; ed ancor oggi vi si trova incastrato (fig. 2), apparendo tutto il rimanente del monumento imitato nello stile da esso, a fine di formare un tutto coordinato sì da rendere sensibile il meno possibile la diversità di lavoro.

Quantunque il tabernacolo sia certamente anteriore al monumento che deve essere stato fatto subito dopo il 1477, non ne può essere di molto più vecchio, come dimostra la tecnica e lo stile del panneggio che non mi permetterebbero di collocarlo d'assai più indietro del 1470. Probabilmente questo tabernacolo, fors'anche inserito nel monumento funebre di Costanza per volontà espressa della defunta, fu fatto fare dalla gentildonna negli ultimi anni di sua vita e da lei tenuto sì caro, da non volersene separare nemmeno in morte.

La terza replica, recante lo stemma degli Anguillara, esiste nel duomo vecchio di Capranica:<sup>3</sup> non deve essere neppur essa molto più antica del monumento Piccolomini ed è lavorata nello stile di Mino del Reame, come è evidente nelle figure dei due angeli adoranti ai lati della portella e nella mensola che sostiene il tabernacolo, similissima a quella del piccolo ciborio, opera firmata appunto di Mino del Reame, in Santa Maria in Trastevere.

I tre tabernacoli sono identici uno all'altro per proporzioni, struttura, distribuzione dei motivi decorativi.

Hanno ciascuno una specie di predella ornata di

<sup>1</sup> D. GNOLI, *Le opere di Mino da Fiesole in Roma*, in *Archivio storico dell'arte*, 1890.

<sup>2</sup> Leipzig 1904, parte II, pag. 194 a, b.

<sup>3</sup> È pubblicato dallo Gnoli nell'*Archivio storico dell'arte*, 1890, p. 438.

un fregio a spirali con fiori e foglie; sulla superficie della quale stanno due mensole formate di una voluta coperta da una foglia d'acanto. Le mensole reggono due colonnine tortili con capitelli compositi, su cui posa un arco ornato di un fregio di alloro: lo

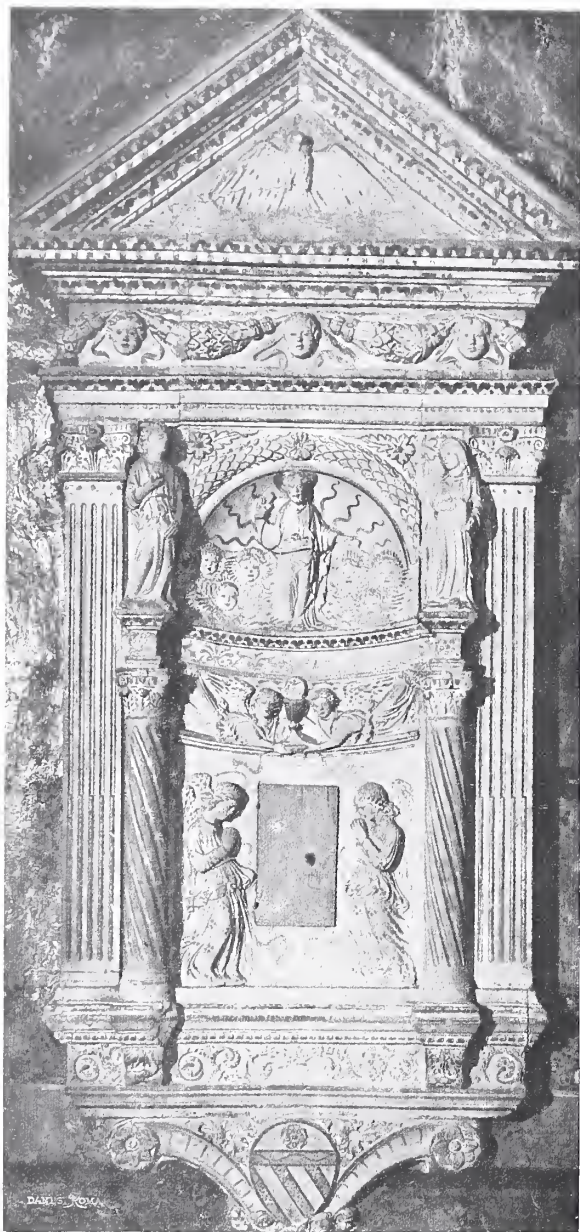


Fig. 1 — Tabernacolo  
Roma, Santa Francesca Romana

spazio limitato dalle due colonnine e dall'arco è lievemente incavato a forma di nicchia e diviso in tre campi sovrapposti l'uno all'altro: nell'inferiore è la portella ed ai lati di essa due angeli ritti, adoranti, vestiti di lunga tunica con maniche: sopra questi è una fascia occupata da altri due angeli simili, più piccoli, con le braccia nude, librati in aria, tenendo il calice con

l'ostia consacrata. Nello spazio superiore è il Redentore ritto in piedi, in atto di benedire, fra teste di cherubini.

Su una base sovrapposta a ciascuno dei due capitelli delle colonnine stanno due statuette. Ai lati delle colonnine, esteriormente, s'innalzano due pilastri scannellati, con capitelli simili a quelli delle colonne; sui quali posa un architrave decorato di un fregio fatto di due festoni di frutta o foglie, legati con nastri ed appesi a teste di cherubini. Il tutto è coronato da un frontone triangolare nel cui specchio sta la Colomba ad ali spiegate.

Con tante e sì strette somiglianze i tre monumenti presentano tuttavia anche qualche piccola diversità. Nel tabernacolo Piccolomini ed in quello dell'Anguillara i capitelli sono di un tipo un po' diverso che nel ciborio Orsini.

Nel primo inoltre manca la larga mensola di sostegno con lo stemma della famiglia committente, che è negli altri due (forse fu tolta nell'adattamento al monumento funebre); e questa mensola è assai più complicata, tutta diversa, nel tabernacolo Anguillara che in quello Orsini. Ancora in quest'ultimo le due statuette ritte sulle colonnine sono la Vergine annunziata e l'arcangelo Gabriele, mentre negli altri due si hanno due profeti con un rotulo spiegato. Così nello stesso tabernacolo Orsini un po' diversa è la posa del Redentore benedicente; ed i festoni dell'architrave sono fatti di alloro anzichè di frutta come negli altri due, mentre anche le testine reggi-festoni differiscono da quelle degli altri tabernacoli per la mancanza di alette, e la ghirlanda d'alloro che borda l'arco non è legata e raggirata da nastri come lo è a Sant'Agostino ed a Capranica.

Ed ancora parecchie altre piccole varianti si hanno tra il tabernacolo più antico ed i due più recenti, ma causate verisimilmente quasi tutte da una maggiore semplicità di esecuzione e da uno sfrondamento di ornati e particolari che caratterizzano la rozzezza di stile di quel piccolo monumento; cosicchè non è il caso di tenerne conto.

Ora, vista la piccolissima importanza delle varianti di fronte alla quasi perfetta identità dei tre tabernacoli, cosicchè s'impone la supposizione di uno stretto legame fra di loro, possiamo ammettere che i due meno antichi, dell'Anguillara e Piccolomini, sieno copiati da quello Orsini? La povertà ed imperizia di fattura di quest'ultimo lo escludono assolutamente: mai i due rispettabili marmorari che scolpirono i cibori di Sant'Agostino e di Capranica avrebbero voluto imitare con tanto rispetto quell'informe cosa che è il tabernacolo di Santa Francesca Romana. Mentre d'altra parte è inverisimile ammettere che quel povero scalpello ebbe l'incarico dalla famiglia Orsini di lavorarle un tabernacolo, e che ci si mostra così ignorante del disegno, rozzo nella forma, povero d'ingegno



in tutto, potesse saper ideare un complesso architettonico armonico e bello nel suo insieme, tanto che a prima vista il tabernacolo non spiace nonostante tutti i suoi difetti.

Ora, poichè nemmeno poté certo questo scalpellino di Santa Francesca copiare dagli altri due taberna-

rocchio in Orsanmichele a Firenze: a proposito della quale, nella lunga disputa avutasi dal 1900 al 1902 fra il Fabriczy ed il Marrai,<sup>1</sup> ambedue i disputanti in questo hanno convenuto, che il tabernacolo sia in massima parte opera di Donatello,<sup>2</sup> eseguita nel 1423, vorrebbe il Fabriczy, nel 1463 secondo il Marrai.



Fig. 2 — Tabernacolo. Roma, Chiostro di Sant'Agostino

coli eseguiti in tempo posteriore, mi sembra ragionevole presupporre un modello da cui tutti e tre quei tabernacoli furono copiati.

Pertanto a chi guardi uno qualsiasi di quei tre cibori una cosa salta subito agli occhi e cioè la somiglianza grandissima che essi presentano nella loro architettura con l'edicola del *San Tommaso* del Ver-

La diversità fra il tabernacolo di Orsanmichele ed i nostri tre romani sta innanzi tutto nella decorazione

<sup>1</sup> FABRICZY, *Donatello's hl. Ludwig und sein Tabernakel an Or San Michele*, in *Jahrbuch der Kön. preussischen Kunstsammlungen*, 1900, pag. 242; *L'Arte*, 1901, pag. 346 (MARRAI); 1902, pag. 46 (FABRICZY); pag. 185 (MARRAI) e pag. 336 (FABRICZY).

<sup>2</sup> *L'Arte*, 1902, pag. 188 (MARRAI) e pag. 339 (FABRICZY).

interna della nicchia, imposta dall'indole diversa dei due monumenti: inoltre l'arco è a Firenze decorato di un fregio diverso, non di alloro, ma di tante sezioni di prisma poste una dopo l'altra con le faccie e gli spigoli alternati: ancora i capitelli delle colonnine e dei pilastri non sono dello stesso ordine, ma jonici i primi, composti i secondi e dello stesso tipo che abbiamo appunto nei tabernacoli di Sant'Agostino e di Capranica. E di più nel frontone, in luogo della colomba, è la Trinità tricipite entro ghirlanda alata; e nel fregio dell'architrave i festoni sono tre in luogo di due; mentre il basamento da cui s'innalzano colonnine e pilastri è del tutto diverso nella decorazione.

Ma credo superfluo notare come queste differenze fra i tabernacoli romani ed il fiorentino donatelliano sieno di poco valore di fronte alla strana e non certo casuale identità di tutte le altre parti.

Ora dinanzi ad un tal fatto mi pare che due sole ipotesi si presentino probabili; e cioè che il tabernacolo esistente un tempo a Roma e tre volte almeno copiato nel corso del secolo xv, fosse opera di Donatello medesimo, ovvero di un artista, fiorentino o romano, che, veduta l'edicola di Orsammichele, e trovatala perfettamente di suo gusto, volle imitarla, adattandola soltanto ad uno uso diverso.<sup>1</sup>

Senonchè nei tre tabernacoli romani, per quanto copie fatte senza finezza, sono visibili tante altre forme tutte proprie dell'arte di Donatello che potranno servire a farci propendere per l'una piuttosto che per l'altra delle due ipotesi.

Prima di esaminare queste forme premetterò che nelle varianti fra i tre tabernacoli io sono incline a

<sup>1</sup> In Toscana architettura del tutto simile al tabernacolo del San Tommaso hanno quello quasi identico dell'altare della Madonna nella chiesa dell'Impruneta e l'altro di Peretola, un po' più diverso, oltre che per la mancanza delle colonnine tortili, per le proporzioni generali, il profilo delle cornici, il numero dei festoni nell'architrave, che lo ravvicinano invece più al tabernacolo romano.

Ora del primo di questi due non si sa nulla di documentato nè circa la sua data, nè il suo autore; ma giustamente il REYMOND (*Les della Robbia*, Florence 1897, pag. 68-75), per la sua identità col tabernacolo di Orsammichele, lo attribuì allo stesso artista che ideò quest'ultimo, che secondo lui sarebbe Michelozzo, riportandolo ad una data posteriore al 1440 almeno. Del secondo tabernacolo sappiamo invece che è opera di Luca della Robbia e che fu eseguito nel 1442; ma poichè anche Luca della Robbia, come Donatello, ebbe per collaboratore Michelozzo, così anche questo fatto non ci conduce fuori dalla corrente artistica già riscontrata.

Si tratta sempre dello stesso tipo architettonico michelozziano, quale vediamo nella porta della cappella Medici in Santa Croce a Firenze (ove le testine di putti reggi-festoni dell'architrave sono prive di ali, appunto come quelle del nostro tabernacolo Orsini), adottato in comune dai suoi collaboratori Luca e Donatello.

I particolari decorativi e scultorii del tabernacolo romano di cui dirò, spiegano perchè io vi riconosca l'influenza di Donatello piuttosto che degli altri due scultori fiorentini suoi contemporanei che come lui usarono quel tipo di edicola.

credere in generale più vicino all'originale il tabernacolo Orsini, sia perchè eseguito certo in un tempo più prossimo al modello, sia per la maggiore imperizia del marmoraro che lo lavorò, il quale assai difficilmente avrebbe potuto introdurre modificazioni nella sua copia, senza almeno cadere in gravi stonature di composizione, che non appariscono nel ciborio di Santa Francesca; mentre i due più colti copiatori tardivi potevano ben avere la capacità di innestare con compostezza e garbo nell'oramai vecchio organismo del modello forme nuove divenute forse frattanto famigliari all'arte romana ed imposte quasi dall'alito della moda.

Orbene nel tabernacolo Orsini noi abbiamo nell'architrave festoni fatti di foglie d'alloro disposte in modo regolare, un po' convenzionale, a guisa di squame di pesce, come in esemplari classici; le quali foglie, partendosi dalle estremità del festone convergono nel mezzo, avendo ciascuna il contorno e la venatura mediana segnati d'oro; tutto precisamente com'è nei festoni della cimasa e nella ghirlanda della predella del rilievo dell'*Annunziata* in Santa Croce a Firenze (fig. 3), opera eseguita da Donatello appunto in tempo vicino alla sua venuta di Roma.<sup>1</sup>

Così anche il fregio d'alloro, con una rosetta nel mezzo, che borda l'arco nei tabernacoli di Roma, è motivo che si ha più o meno identico in Donatello nel tabernacolo della sacrestia di San Pietro in Roma (fig. 4) e precisamente nell'architrave e nei pilastri superiori visibili fra i due angoli che stanno ai lati della *Deposizione*, ed anche nei festoni già ricordati dell'*Annunziata*. E pilastri scannellati con capitelli composti simili a quelli dei nostri tabernacoli fece pure Donatello, oltre che nella citata edicola d'Orsammichele, nel tabernacolo di San Pietro; mentre la rosetta che è nel mezzo dell'abaco dei capitelli si trova altresì in quelli dell'*Annunziata*, e le mensolette che reggono le colonnine si hanno identiche, benchè capovolte, nel tabernacolo di San Pietro.

Nel ciboretto di Santa Francesca Romana sono indicati soltanto con segni di doratura certi particolari delle cornici del frontone, che nell'originale dovevano essere in rilievo: ed in rilievo questi appaiono nei tabernacoli di Capranica e di Sant'Agostino. Ora in quest'ultimo sono certe modanature ad ovuli ed a fogliette sovrapposte che sono tutte proprie di Donatello, e specialmente una caratteristica cornicetta decorata con un seguito di archetti trilobati, che si trova

<sup>1</sup> Quest'opera, creduta per lungo tempo sull'asserzione del Vasari del 1406, è stata poi riconosciuta assai diversa dalle opere giovanili di Donatello e troppo imbevuta di forme classiche per poter essere creduta anteriore al suo viaggio a Roma; cosicchè lo TSCHUDI (*Donatello e la critica moderna*, nella *Rivista storica italiana*, 1887, pag. 209 e 211) la classificò molto opportunamente oltre il 1433; opinione accettata ora anche dal REYMOND (*La sculpture florentine*, Florence 1893, vol. II, pag. 108).



identica nella cornice superiore dell'architrave della *Annunziata*. Perfino il fregio della predella, di cui soltanto l'andamento generale si può intuire, essendo stato, com'è naturale, quale parte soltanto decorativa, assai liberamente imitato dai tre copisti, ha riscontro negli ornamenti delle mensole e del fondo dell'*An-*

riore del corpo veduta di fronte, la gamba d'stra un po' piegata e sporgente fra le abbondanti pieghe della veste, ed il busto alquanto volto verso l'angolo, la testa leggermente inclinata, la mano destra portata sul petto, la sinistra, col libro, appoggiata al corpo, ripete con poca varietà il motivo dell'*Annunziata*



Fig. 3 — Donatello: Annunciazione. Firenze, Santa Croce

*nunziata*, ove abbiamo le stesse spirali con poco fogliame del tutto stilizzato e rosette a cinque petali lumeggiati d'oro, occupanti il centro delle spirali.

Passando poi dai motivi decorativi alle figure, le somiglianze fra i nostri tabernacoli e l'arte di Donatello sono ancora maggiori. Nel ciborio Orsini l'attitudine della Vergine annunziata, con la parte infe-

di Firenze,<sup>1</sup> per quanto permettono le piccole proporzioni e la fattura rozza e trascurata della copia. Ed i due angeli librati in aria reggendo il calice, ve-

<sup>1</sup> Motivo che ritrovandosi pure, benchè non così svolto, nella figura dello *Speranza* del monumento Cossa, fece ad altri supporre anche un legame fra questa statua e l'*Annunziata* (TSCHUDI, *Donatello*, ecc., pag. 203).



stiti dello stesso chitone che si ha spesso in Donatello (fra l'altro anche nei due angioletti della tomba Crivelli in Roma), hanno quella posizione orizzontale

gioli e dei due sottostanti le penne sono disposte geometricamente come nell'angiole dell'*Annunziata*: e delle ali di quest'ultimo hanno la identica posizione,

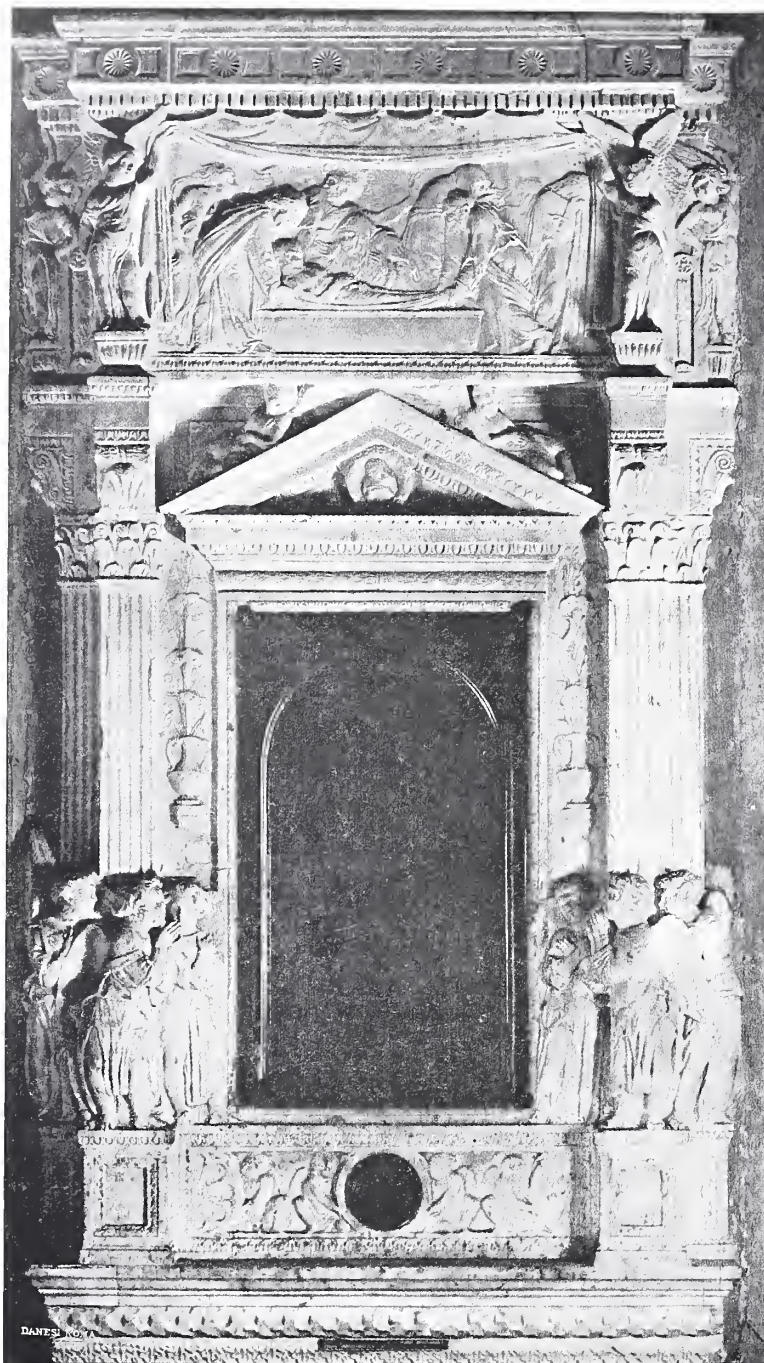


Fig. 4 — Donatello: Tabernacolo. Roma, San Pietro

propria dei putti dei sarcofagi romani, che da Donatello più di tutti fu riprodotta nella prima metà del Quattrocento.<sup>1</sup> Così pure nelle ali di questi due an-

una rispetto all'altra, quelle dei due angiole ritti ai lati della portella.

Ed ancora l'acconciatura dei capelli delle due figure dell'*Annunziata* hanno tutte le teste angeliche del tabernacolo Orsini.

Perfino anche nel panneggio, con pieghe abbon-

<sup>1</sup> REYMOND, *La tomba di Onofrio Strozzi*, in *L'Arte*, 1903, pag. 12.



danti, ma non trite, nè gonfie, ed aderenti al corpo, è un accento che ha riscontro con l'arte di Donatello dal tempo del suo viaggio a Roma in poi. Infine noterò che tutti e tre i tabernacoli romani hanno per lo meno tracce di lueggiate in oro; e, se, come è probabile, tali dorature presentava pure il comune modello, anche questo sarebbe un particolare in perfetto accordo con le maniere del grande scultore fiorentino che similmente ornò di dorature il suo rilievo dell' *Annunziata*.

In sostanza nel modello dei tre tabernacoli di Santa Francesca Romana, di Sant'Agostino in Roma e del Duomo vecchio di Capranica, vediamo essere tanti elementi tutti donatelliani, aventi riscontro in opere di Donatello esistenti sia in Firenze, che in Roma, ma eseguite tutte più o meno in tempo vicino alla sua venuta in Roma, che assai difficilmente un imitatore avrebbe potuto unirli in un tutto omogeneo che non è propriamente imitazione di nessuna opera di Donatello e non ha nulla che non sia donatelliano. Molto più razionale mi sembra ammettere che lo stesso artista lasciasse in Roma, o vi inviasse non molto tempo dopo il suo viaggio nella città eterna, quest'opera ora perduta, ma che dovette essere molto apprezzata nel secolo XV, se tante copie ne furon fatte.

LISETTA CIACCIO.

**Quattro portate del catasto e della decima fatte da Antonio Pollaiuolo, dal fratello Giovanni e da Jacopo loro padre.** — I seguenti documenti non sono mai, ch'io sappia, stati trascritti integralmente. Il Gaye ha estratto una parte della Portata fatta da Antonio per l'anno 1480 (Cart. Ined. I, 265) e anche le « Bocche » specificate nella Portata di Jacopo per l'anno 1457; accennò l'esistenza della Portata del 1480 fatta da Giovanni, fratello maggiore di Antonio, ma, se non isbaglio il Campione della Decima fatto da Antonio nel 1498 non è stato mai pubblicato.

Desidero esprimere al signor Umberto Dorini dell'Archivio di Stato di Firenze i miei sinceri ringraziamenti per l'aiuto ch'egli mi ha prestato.

MAUD CRUTTWELL.

#### PORTATA AL CATASTO DEL 1457

DI JACOPO DI ANTONIO DI GIOVANNI (POLLAIUOLO).

*Filza di portate del Catasto. Quartiere San Spirito. Ghonfalone Drago, anno 1457, n. 795 a c. 622.*

Iacopo dantonio di giovanni pollaiuolo dicieva nel primo catasto in antonio di Giovanni mio padre

Castato ( <i>sic.</i> ) . . . . .	F. 6.6
Valsente . . . . .	F.
Cinquina . . . . .	F. 10

#### *Sustanze.*

$\frac{1}{2}$  Casa posta a charmignano in su confuni della corte di renaccio che da p<sup>o</sup> via secondo il podere di sandro speciale a  $\frac{1}{3}$  e  $\frac{1}{4}$  del detto sandro la quale tengho per mio abitare.

Fo una bottega di pollaiuolo in merchato vecchio che 'l sito è degl'uficiali della torre che ne pago l'anno 11 fiorini in sulla detta bottega trafficho l. 100.

Debitori dell'anno 1414 insino di mio padre  
(*omissis*).

Debitori mia dal 1429 in qua  
(*omissis*).

Creditori  
(*omissis*).

#### *Bocche.*

Jacopo detto d'età d'anni 58 . . . . .	F. 200
Monna Tommasa mia donna d'età d'anni 45	F. 200
Antonio mio figliuolo d'anni 24 . . . . .	F. 200
Salvestro mio figliuolo d'anni 22 . . . . .	F. 200
Giovanni mio figliuolo d'anni 17 . . . . .	F. 200
Piero mio figliuolo d'anni 14 . . . . .	F. 200
Cosa mia figliuola d'anni 10 e nonna dota	F. 200

#### PORTATA AL CATASTO DEL 1480

DI GIOVANNI DI JACOPO DI ANTONIO.

*Campione del Catasto. Quartiere San Spirito. Ghonfalone Drago, anno 1480, n. 1000 a c. 206.*

Quartiere S. Spirito, Ghonfalone Drago.

Giovanni di Jacopo d'antonio pollaiuolo abita nel popolo di santa maria maggiore e'n sulla piazza degli agli ghonfalone dragho san giovanni ed è prestanziato nel ghonfalone dragho santo spirito.

disse il chatasto 1469 in nome di Jacopo d'antonio mio padre ebbe in detto ghonfalone dragho santo spirito . . . . . fior: — l. 4. sol 1. den: 8

Ebbe di sesto . . . . . fior: 3. l. 3. sol: 2 den: 6

#### *Sustanze.*

$\frac{1}{3}$  di chasa per non divisa chon antonio e piero mia frategli posta nel popolo di santa maria maggiore e'n sulla piazza degli agli ghonfalone dragho san giovanni che da primo via sechondo nofri degli agli  $\frac{2}{3}$  messer bernardo degli agli chavaliere friero<sup>1</sup>  $\frac{1}{4}$  Guliano di piero pancatichi la quale chomperamo da sindachi di filippo di domenicho degli agli per fior: 300 larghi roghato ser barone di francescho nel 1472 e paghane la rata mia della dota della ginevra figliuola di francesco baccegeli e mie donna tenghola per mio abitare e negli  $\frac{2}{3}$  terzi abita antonio e piero mia frategli

Una casetta posta in detto popolo e dietro la nostra abitazione nel chiasso de buoi ghonfalone drago

<sup>1</sup> Cavaliere del Santo Sepolcro.

san giovanni ch'a primo detto chiasso sechondo noi medesimi di dietro  $\frac{2}{3}$  filice di deo del becchuto o altri più veri chonfini la quale si chostuma apigonare a portatori o mondane ma non continovamente e al prexente vi sta federigho della barbera tedesco e tienla a mesi per ragone di lire 40 per l'anno senza scrittura nissuna la quale chasa comperai da filippo di domenicho degli agli roghato ser antonio di ser batista per pregio di fior: 120 suggello e paghala della dota della ginevra sopradetta mie donna l'anno 1470 . . . . . fior: 142.17-1

Uno palchacco nel popolo di santa maria in chanpidoglio ch'a primo via sechondo francescho di giovanni del pitoso pollaiuolo  $\frac{2}{3}$  pagholo di simjone charnesecchi il quale s'aopera a tener polli e tortole e altro del nostro mestiero tienlo a pigione xfano di lorenzo vinattiere e olle al mese per soldi 40 il mese troverretela nella portata di iacopo mio padre nel 1469 . . . . . fior: 85.14-4

Exercitomi cholla persona in fare un po di botteggha di pollaiuolo in merchatato vecchio dove trafficho lire quaranta di piccoli in circha e per rispetto degl'ochorrenti tenporali fo piu tosto debito che mobile chome posso alle spettabilità vostre mostrare.

#### *Incharichi.*

Tengho a pigone una botteggha posta in merchatato vecchio la quale è degli uffitali della torre e donne l'anno fior: otto di pigone. Roghato ser Andrea naccianti di dicembre 1479.

Sono obrighato dare ogn'anno a bivigliano di... chorseliini lire 4 piccioli el quale à tale rigresso e tale rata sopra il palchacco ch'è fralle sustanze si noma posto nel popolo di santa maria in chanpidoglio, di che senpre chiarirò le menti vostre.

#### *Bocche.*

Jachopo mio padre d'età d'anni 81.  
Giovanni detto d'età d'anni 41.  
mona Ginevera mia donna anni 26.  
Salvestro mio figliuolo anni 8.  
lucrezia mia figliuola anni 6 senza dota.  
francescho mio figliuolo anni 4.  
domenicho mio figliuolo anni 3.

Truovomi chome vedete senza entrata ordinaria e con 7 bocche adosso e a tutto mi conviene sopperire coll'industria e' tenporali son fortissimi chome sanno le spettabilità vostre alle quali senpre mi racchomando.

PORTATA AL CATASTO DEL 1480  
DI ANTONIO POLLAIUOLO.

*Campione del Catasto. Quartiere San Spirito. Gonfalone Drago, anno 1480 a c. 14.*

Quartiere di Santo spirito ghonfalone drago.  
Antonio di Jachopo d'antonio horafo del pollaiuolo

chonpreso nel chatasto 1470 sotto Jachopo mio padre e chosì ebe nel sesto 1474.

Ebe di chatasto . . . . . fior — l. 4. sol 1. den. 8  
Ebe di sesto che ci à disfatti fior. 3. l. 3. sol 2 den. 6

Fu mancièppato d'Iacopo mio padre a di xi di magio 1459 roghato ser silvano notaio di por santa maria a libro rosso de la merchatantia c. 56.

#### *Sustanze.*

Una chasa per mio abitare popolo di santa maria maggiore in su la piazza degll agli chonfinanti da primo detta piazza sechondo  $\frac{1}{3}$  messer bernardo degli agli friere  $\frac{1}{4}$  guliano di piero panciaticchi  $\frac{1}{5}$  giovanni mio fratello,  $\frac{1}{6}$  nofri di nicholo di lotto degli agli la quale conperai da sindachi di filippo di domenicho degli agli fiorini 400 di sugiello roghato ser barone notaio di deti sindachi furono parte de la dote de la donna mia. . . . . fior —

Un podere nel chontado di pistoia che ne vorei essere diguno luogo detto a quarata popolo di sa michele a buriano chonperalo da braciotto di michele da bachereto fior: 415 larghi charta per ser nicholaio da bachereto cho le sue apartenenze sotto di xxvi di gugno 1469 chon chasa da lavoratore da primo via, sechondo rio  $\frac{1}{3}$  è beni di sa michele a buriano  $\frac{1}{4}$  giacho d'andrea  $\frac{1}{5}$  bonachorso salveti e altri più veri chonfini chol campo di piano che lo tiene mateo pacini damie di fitto staia 13 di grano. queste terre lavora al prexente nicholaio di vestruccio e mateo guelfi annole partite fra loro tenghovi suso un paio di buoi chostorono fior: 13  $\frac{1}{2}$  e mateo un paio di giovenchj in tuto fior: 24

Tengho undeficho si conperò da francescho di bartolomeo linauolj lire 57 charta per senicholaio da bachereto credo che sia nel ghonfalone del vaio.

E perchè non v'era chasa per lavoratore che quella che v'era adopero per me tolsi un fitto ricomperando dalla chiesa di sa michele a buriano cioè la chasa dove sta ora e' lavoratore chon cierti pezi di terra donne l'anno staia 21 di grano. roghato in veschovado di pistoia e di questo non e' sto in chapitale feci per un be' mi sta<sup>1</sup>. . . . . fior: 498

Poi chonperai un pezo di terra chon una chasaccia boschato a primo e sechondo via  $\frac{1}{3}$  francescho di ser lucha da pistoia chostò lire 63 charta ser nicholaio da bachereto nel popolo di buriano trasene pocho uxasi chol podere . . . . . fior. 15

Un altro pezo di terra che v'è in mezzo un chiasso tra l'uno e l'altro chonperai d'andrea di gione lire 68 charta ser nichola del trincia che sta a la merchatantia de la quale chonciede a tornarvi drento a mona chaterina di gienaio per l'amo' di dio evi stata 5 anni

<sup>1</sup> *Feci per un ben mi sta;* modo proverbiale del tempo, che mi pare equivalga a dire, feci per mio capriccio.



e questo è noto a tutto el paese. Rendono in parte le sopradette cose . . . . . fior: 17

Grano, staia 40 detta Rendita è chol podere di sopra.

Vino, barili 20.

Biade, staia 15.

Olio, barili 7  $\frac{1}{2}$ .

Legnie l'anno chatate 3.

decie annj una volta libbre 120 di charne.

Una chusura chon una chasetta chonperai da nichola d'antonio arotatore in pistoia chostomi fior: 40 larghi charta di ser nicholo del ghallo da pistoia luogho detto abonto chonfini a primo via sechondo veschovado di pistoia terzo tura di piero di tura  $\frac{1}{4}$  nicholaio di teo.

E più un chanpo di dua staiora chonperai da vestro d'aghostino chostomi lire 21 charta per ser antonio di ghuglielmo da popi chonfini da primo rio e sechondo Jachopo d'ormanno linaiuoli  $\frac{1}{3}$  beni di prete ghodenzo da pistoia.

U [uno] pezuolo di vignia chonperai da la chonpagnia di quarata chostò lire 30 di piccioli charta ser giorgio da monte magnio chonfini da primo via sechondo l'opera di sa Jacopo da pistoia.

Lavora queste cose pasquino da tasinaia chon un paio di bucelini chostorono fior: undici. Rende picchola chosa in parte . . . . . fior: 61-15

Grano, staia 8.

Olio, barili  $\frac{1}{2}$ .

Vino, barili —

Legnia, cataste 1.

Una vignia a chastello popolo di macia o vero santo stefano in pane chonperala insino innanzi l'altro chatasto del 1470. chonperala da bartolomeo di giovanni cierauiolo fior: 35 charta per mano di ser silvano de l'arte di por santa maria da prima andrea de la stufa secondo lionardo di meo sali terzo via e  $\frac{1}{4}$  viotolo rende in parte barili sette l'anno, fior. 48

O fior: ciento in sun una chasa drieto al chiasso de buoj e quali si paghorono sotto nome di chonpera di soma di fior: 300 ne l'anno 1470. Roghato ser antonio di ser batista chome a bocha vi chiarirò fior: 214.59

Tenghò a fitto da antonio e cristofano spini  $\frac{1}{3}$  di podere fuori de la porta al prato donne l'anno l. 36 di piccioli.

Fo una botegha d'orafo in vachereccia inn una botegha la quale è de l'erede di Jacopo baronciegli donne l'anno di pigione fior: 14 di singlo (sugello) ne la quale o per chompagnio pagholo di giovanni sogliani el quale trae per lira soldi 6 ed io tragho soldi 14 per lira chè si faceva più pe' lui essere stato pe' gharzone in modo abiamo fatto in su la quale botegha non abiamo chorpo solevano fare chol credito de banchi e anche questo è manchato. Restiamo di chorpo le nostre maserizie chon pochà speranza di b enese dio non provede.

Ebi di dota fior: 800. Tute queste sustanze non fanno la somma de la dote e domani chi manchassi e l'abi la sua dote non rimanendo nulla alla chasa che non rimangha disfatto chi rimane. Io mi vi rachomando.

*Boche.*

Antonio sopradetto d'eta d'anni 49.

Marietta mia donna d'età d'anni 29.

CAMPIONE DELLA DECIMA 1498 DI ANTONIO POLLAIUOLO.

*Campione della Decima 1498 a c. 5.*

Quartiere S.<sup>o</sup> Spirito Gonfalone dragho.

Antonio d'iacoopo orafo popolo di santa maria maggiore di firenze disse la gravezza 1481 in nome detto in detto quartiere e ghonfalone.

*Sustanze.*

j<sup>a</sup> chasa per mio abitare popolo di santa maria maggiore in sulla piazza degli agli confinata a primo detta piazza secondo  $\frac{1}{3}$  messer bernardo degli agli friere  $\frac{1}{4}$  guliano di piero panchaticchi  $\frac{1}{5}$  giovanni mio fratello  $\frac{1}{6}$  nofri degli agli.

j<sup>o</sup> podere posto nel chontado di pistoia luogho detto quarata popolo di santo michele a burriano comprato dal 1481 indrieto da brucotto di michele da bacchereto fiorini 415 suggello charta per nicholo da bachereto cholla sua appartenenza sotto di 27 di gugno 1464 che a primo via secondo rio  $\frac{1}{3}$  beni di santo michele a buriano  $\frac{1}{4}$  gacho  $\frac{1}{5}$  bonachorso salvetti e altri più veri chonfini a primo via secondo via  $\frac{1}{3}$  fosato  $\frac{1}{4}$  antonio detto.

E perche detto podere nonna chasa da lavoratore che quella che v'era adoperò per mio abitare tolsi uno fitto ricomperando dalla chiesa di santo michele a buriano coè la chasa dove istà el lavoratore con certi pezzi di tera posti in detto popolo a primo . . . .

donne l'anno staia 21 di grano rogato in veschovado di pistoia e di questo none istò in chapitale

lavora al presente detta terra e detto podere matteo di ghuelfo e lorenzo di meo di lionardo di detto popolo rende in parte cho j<sup>o</sup> paio di buoj fiorini 34 soldi 17

grano, staia 40

vino, barili 20

biade, staia 15

olio, barili 3

fichi secchi, staia 3

legne, cataste

E più comperai j<sup>o</sup> pezzo di terra cho j<sup>a</sup> chasata boschato posto in detto popolo da primo e sechondo via  $\frac{1}{3}$  francescho di ser lucha da pistoia chosto lire 63 charta per ser nicholaio da bachereto nel popolo di burjano fu dal 1481 indrieto.

j<sup>o</sup> altro pezzo di terra che v'è in mezzo j<sup>o</sup> chiasso tra l'j<sup>o</sup> a l'altro comperai d'andrea di gone lire 68

piccioli charta per ser nicholo del trinca da pistoia sta alla merchatantia dal 1481 indrjeto.

1<sup>a</sup> chiusa con j<sup>a</sup> chasetta conperai da nichola di antonio arotatore in pistoia chostoni fiorini 40 dal 1481 indietro charta per ser nicholo del ghallo da pistoia luogo detto erbonto da p<sup>o</sup> via sechondo veschovado di pistoia  $\frac{1}{3}$  tura  $\frac{1}{4}$  nicholo detto.

E più j<sup>o</sup> campo di 2 staiora chonperai da vestro dagostino chosto lire 21 dal 1481 indietro charta per ser antonio di ghuglielmo da poppi ch'a primo rio sechondo iachopo d'ormanno linaiuolo  $\frac{1}{3}$  beni di prete ghodenzo da pistoia.

j<sup>o</sup> pezzo di vigna in detto popolo ch'a primo via sechondo l'opera di santo iachopo di pistoia costò lire 30 dal 1481 indietro.

j<sup>o</sup> pezzo di terra posto nel popolo della pieve di bacchereto da primo gismondo da bachereto a sechondo giochino da bachereto  $\frac{1}{3}$  antonio comperatore  $\frac{1}{4}$  via comperato da lorenzo d'amadio da bachereto fiorini 33  $\frac{1}{2}$  di suggello charta per ser piero di matteo dati fino dall'anno 1493.

L'entrata di dette terre è ne la faccia di la chon tre altri pezi di terra.

j<sup>o</sup> fattoio in detto popolo a uso di detto podere.

j<sup>o</sup> pezzo di terra lavoratia hulivata e soda posta nel popolo a piviere di bachereto comprata da govachino da bachereto che a primo via a sechondo gismondo d'amadio  $\frac{1}{3}$  antonio compratore  $\frac{1}{4}$  nicholo castruci rogò ser xfano da chastelfrancho di staiora 18 in circha 1493.

j<sup>a</sup> casaccia con certi pezzuoli di tera posti in detto popolo che a primo via sechondo francescho di ser lucha da pistoia  $\frac{1}{3}$  rio  $\frac{1}{4}$  antonio comperatore  $\frac{1}{5}$  domenicho fagnoni chon più altri veri chonfini la quale chasa e tera chomperai d'antonio di ser lucha da pistoia charta per ser chimenti taratti da pistoia le dette terre sono hulivate parte boschate vignate e sode chostorono per tutto fior: 74  $\frac{1}{2}$  i numero de l'ano no mi richordo 1494.

2 pezzi di terra lavoratio e j<sup>o</sup> sodo overo boschato posto nel popolo della pieve di bacchereto afitato a francescho di govachino da bachereto damme di fitto l'ano grano staia 2.

Lavora dette terre di sopra e 6 pezzi di terra dati nella faccia di là biago mescherino e piero di tura di detto popolo e uno pezzo michele di ghabellino di detto popolo rendono l'anno di nostra parte cho j<sup>o</sup> paio di buoj . . . . . fior: 50. s. 17. d. 6.

Grano, staia 180.

Vino, barili 25.

Olio, barili 8.

Biade di più ragione, staia 15.

fichi sechi, staia 5.

j<sup>o</sup> pezzo di tera di staiora 6 in circha posto in su l'ombrone luogo detto a la chasolana da primo ombrone sechondo adovardo rucellai  $\frac{1}{3}$  santa maria

nuova. Ollo affitato a lazzero e marchio di migliore di detto luogo in su chonfini tra prato e pistoia danomene l'anno staia 15 di grano coè grano staia 15 fior: 2. sol: 16. d: 3.

j<sup>o</sup> pezzo di vignata di staia 6 in circha posta nel popolo di santo stefano in pane comprata 1470 da bartolommeo di giovanni ceraiuolo rogò ser silvano a primo rede d'andrea della stufa sechondo lionardo di meo di sale  $\frac{1}{3}$  via  $\frac{1}{4}$  viottolo è disfatta ed è terra da pane.

Olla afitata a Jachopo di stagio di piero di detto popolo a soldi 28 piccioli lo staioro danne in tutto di fitto l'anno lire 8 sol: 2. a parola fior: 3. sol: 8. d. 3

#### *Incharichi.*

Tengho a fitto dal v<sup>o</sup> 1 di pistoia 2 pezzi di terra posti nel popolo di santo michele a buriano luogo detto al bonto da p<sup>o</sup> via sechondo nicholo forbicaio  $\frac{1}{3}$  nicholo buongirolami  $\frac{1}{4}$  via donne l'anno di fitto che apare in su libri di detto veschovado done l'anno di fitto staia 6 di grano coè libbre 2 d'olio.

Grano, staia 6.

Olio, libbre 2.

Tengho a fitto dal kamerlingho del veschovado di pistoia j<sup>o</sup> pezzo di tera di staiora 4 in circa posto nel popolo di santo michele a buriano luogo detto alle guncherete da primo sechondo  $\frac{1}{3}$  io medesimo dona l'ano di fitto

Grano, staia 4.

tengho a fitto rechomperando da prete ghodenzo da pistoia. 2 pezzi di terra posti nel popolo di santa lucia a quarata a primo via sechondo beni d'andrea di fiore  $\frac{1}{3}$  rio donne l'anno di fitto staia 15 di grano coè

Grano, staia 15.

Do ogn'anno a la chiesa di santo michele a buriano per fitto de la chasa comperai dalla chiesa detta per mio abitare con certe tera chome apare di sopra staia 21 di grano e libbre j<sup>a</sup> d'olio coè

Grano, staia 21.

Olio, libbre 1.

#### *Beni alienati.*

j<sup>a</sup> chasa posta nel popolo di santo michele bertelde drieto al chiasso dei buoi la quale 1481 avemo comperata fior: 300 e datone fior: 100 d'arra dipoi paghai e detti fiorini 200 e di poi 1482 mi fu convinta per la via del potestà di firenze e oggi la tiene francesco di antonio gugini ghonfalone ruote e onne pagato la gravezza dal 1481 in qua e omni perduto fior: 300 sichè levatela dalla mia gravezza e ponetela a chi oggi la possiede.

Ebbi in dote da monna lucrezia figliuola di fandone fandoni mia donna j<sup>a</sup> entratura di j<sup>a</sup> bottega in merchatato vecchio che oggi l'abita iachopo di nutto solos-

<sup>1</sup> Vescovado.



mei ghonfalone Lione d'oro a lato allo speziale del re. E più ebbi in dote da detta mona lucrezia e da detto fantone

ja chasa posta nel popolo di santo piero maggiore di rimpetto a san xfano nella via del giardino dal detto fandone con suoi chonfini. La quale entrata e chasa mi fu chonvinta per la via del potestà di firenze dalla nanina figliuola fu di piero del ciringa ghonfalone chiavi per la sua dota cheffù soda prima chellamia.

O dato le dette cose di sopra perchè la gravezza sia posta chi tiene e detti beni e per non perdere le mie ragioni se io ne potessi mai ridrarre alchuna chosa.

E più abiamo una meza chasa cioè dal fattoio in su la quale è di nostra madre tiella domenicho di sandro speziale alla tenuta da 1449 in qua acci promesso di farci el dovere e mai non se ne auto nulla la quale chonfina chol suo fattoio e chonfina cholla sua vendemmia e risponde in sulla via publica.

# CORRIERI

## NOTIZIE D'INGHILTERRA.

**Il ritratto di Pietro Aretino del Tiziano.** — Per cortesia dei signori P. e D. Colnaghi, siamo in grado di porgere ai lettori la riproduzione del tanto discusso ritratto di Pietro Aretino, attribuito a Tiziano e proveniente dal palazzo Chigi. Il dipinto è stato esposto nelle sale dei detti signori a Londra durante parecchie settimane dell'estate passata, ed i primi giornali e periodici inglesi e stranieri ne hanno parlato diffusamente. Fra quegli articoli dobbiamo segnalare gli importanti contributi dei professori Corrado Ricci ed A. Luzio, pubblicati nel *Marzocco*. L'Aretino fu almeno sei volte ritrattato dal Cadorino, e, secondo la opinione di Mr. Fry (*Burlington Magazine*, agosto 1905), pare probabile, che il ritratto in discorso sia da identificarsi con quello che Tiziano dipinse per lo stampatore Francesco Marcolino, il quale soleva vantarsi che il dipinto fosse eseguito in tre giorni; e difatti l'aspetto del quadro sembra giustificare la teoria di un'opera eseguita rapidamente e in pochi giorni. L'effetto del colorito è sontuoso; il colore del vestito, di giallo d'arancio vivace, fa contrasto al bruno sobrio della pelliccia; le tinte calde dell'incarnato spiccano sopra un fondo grigio, il quale, dalla parte destra di chi guarda, è di una tonalità fine assai. Ma in quanto concerne la parte principale, cioè l'esecuzione e la caratterizzazione della testa, abbiamo dovuto riconoscere che il ritratto ci lasciava fredda; rivedendolo ci veniva sempre un leggerissimo dubbio riguardo alla sua origine tizianesca, non ostante i suoi alti meriti coloristici, che al primo colpo d'occhio ci abbagliarono, e malgrado la spontaneità del concetto e la bravura del disegno.

Visto l'entusiasmo che il quadro destava a Londra, e di fronte al fatto che il senatore Morelli, il signor G. B. Cavalcaselle, e molti altri critici illustri l'hanno accolto come opera indubitata di Tiziano, è con la massima titubanza che ci permettiamo di notare la nostra impressione rimasta più viva nel richiamarci in mente quell'interessante ritratto dell'Aretino.

Ci siamo forse lasciati ingannare dallo stato attuale

del dipinto, coperto, di una vernice pesante che turba ora una gran parte della superficie e non ci permette indagine alcuna sulla questione della tecnica? Sarà questa alterazione che ci ha impedito di riconoscere in quella testa la sottile qualità, il fine sentimento e il pennelleggiare magistrale, che distinguono sempre le opere del sommo pittore?

In ogni caso, dalla unita riproduzione gentilmente offerta dalla Casa Colnaghi, ognuno può giudicare da sé del valore artistico e storico dell'ora celebre ritratto di Palazzo Chigi.<sup>1</sup>

C. J. FF.

<sup>1</sup> Le incertezze della nostra corrispondente da Londra attestano della sua perspicacia artistica. Il preteso ritratto di Tiziano è cosa tale da non meritare l'onore che la stampa inglese lo vantasse, e che l'italiana ne piangesse la dipartita. Sin da quando il Cavalcaselle scrisse del ritratto nell'*Archivio storico dell'Arte*, feci osservare all'illustre mio compagno di lavoro che esso non era degno della considerazione in cui era stato preso, e lo assicurai che, vedendo il ritratto da presso, tolto dalla parete, ogni illusione svaniva. Ora a Londra scrittori insigni cantano la gloria del ritratto dell'Aretino di Tiziano: e ciò sembra incredibile!

Prima di esprimere pubblicamente il mio giudizio sulla questione, sono tornato a Londra, per rivedere il ritratto tante volte riveduto in casa Chigi. E ho di nuovo esaminato la tela scompisciata, sorpreso delle traveggole che in questo caso sono negli occhi di scrittori come Gronau, Fry, ecc. Ci sarebbe da giurare che non si sono mai tratti innanzi al dipinto miserrimo o che ragioni differenti dalle artistiche li ha mossi a vantare ciò che sarebbe indegno d'un magazzino di galleria. Sopra un fondo opaco, grigiastro è colorata la testa mal costruita, dai lineamenti disfatti, dalle carni piatte, senza trasparenza, senza calore. Le labbra dell'Aretino sono di un rosso arido divise da un segno nero; la barba di un grigio sporco; il collo con ombre livide. Le vesti sono degne della testa: vi è un manicone giallo con luci a colpi dati a caso; e quelle luci giallodorate si ripetono nella collana e qua e là, ugualmente, senza trovar mai il loro grado, il loro valore. Su quel manicone, che sembra una vuota pelle o una grande vescica sgonfiata, vi sono tratti rossicci, di mattone, che escono non si sa dove. Tutto è brutto e stentato e falso. Il manicone ha certi contornacci neri che avrebbero fatto paura al macinatore dei colori di Tiziano; e non attacca alla spalla; e da esso vien fuori una mano informe, storpia, sporca di colore. Auguro al mio paese di regalare sempre agli stranieri simili capolavori!

Da Londra, 4 settembre '905.

ADOLFO VENTURI.





Ritratto di Pietro Aretino. Londra, Collezione Colnaghi



## NOTIZIE DI SICILIA.

SIRACUSA. — I monasteri e le chiese di Sicilia conservano qua e là, ad ogni passo, malgrado tante e deprecabili dispersioni, veri tesori di oreficeria del

medioevo e del rinascimento, i quali finora sono punto conosciuti dagli studiosi di quest'arte nobilissima fra le arti minori.

Siracusa un tempo doveva, senza dubbio, esser molto ricca di siffatte opere, dotata com'era di numerosi monasteri e di chiese di origine medievale; ma la fragilità della materia stessa, i mutamenti della moda artistica nell'epoca moderna, e lunghi periodi di abbandono, hanno, direm così, decimato cotale pregevole corredo, del quale oggi appena si contano pochissimi avanzi.

\*\*\*

E comincio dalla Cappella di Santa Lucia, dove, accanto ad un capolavoro di oreficeria seicentesca, cioè la statua argentea della Titolare e a vari monili e cammei antichi di valore, offerti in dono da illustri fedeli, si osserva un piccolo reliquiario di argento dorato del secolo xv, alto m. 0,19  $\frac{1}{2}$ , che è, nè più nè meno, un gioiello di eleganza e di buon gusto. In esso la parte più ricca di lavoro è certamente quella della

Reliquiario del sec. xv  
Siracusa, Cappella di S. Lucia  
nel Duomo

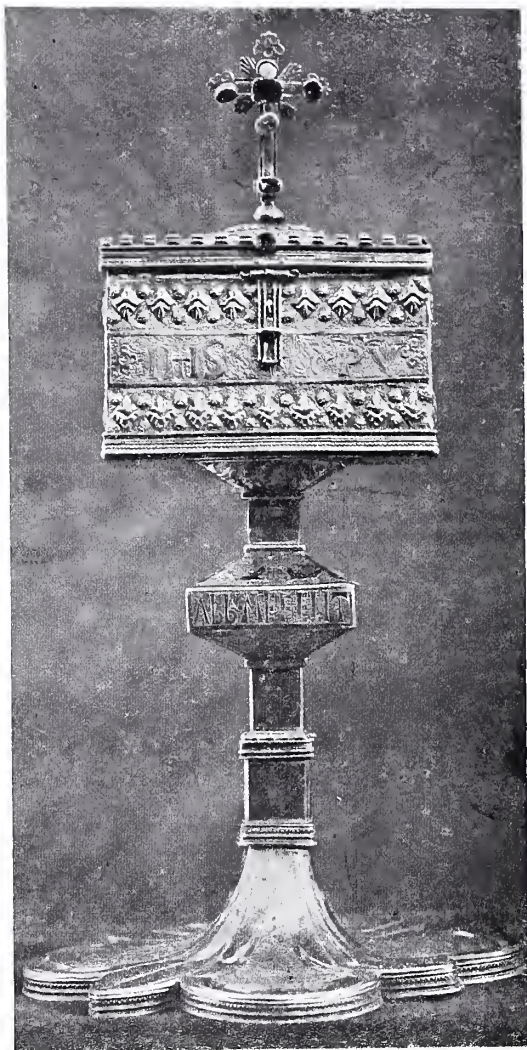
cupoletta, costituita di triangoli traforati con rosette centrali, e di sei candelabri, e sormontata da un elegante prisma adorno di borchie, sul quale è fissata una croce alla greca intieramente liscia.

Si noti inoltre, che attorno alla base della fialetta vitrea, contenenti una reliquia di Santa Lucia, corre

un giro di foglioline frammezzo a quattro Serafini delicatamente lavorati. Il reliquiario ha gambo sgusciato, il quale, alla sua volta, poggia sopra un piede mobile, di tempo alquanto posteriore.

\*\*\*

Altri due pezzi di argento interessanti, sebbene cronologicamente lontani fra di loro, sono una pisside



Pisside del 1506  
Siracusa, Monastero di San Benedetto

del 1506 ed una navicella-reliquiario del 1705, entrambi posseduti dal Monastero di San Benedetto.

La prima, alta m. 0,24  $\frac{1}{2}$ , manifesta una fattura molto fine ed è in tutto simile ad un'altra, non così ben conservata, esistente nel Tesoro del Duomo. La cassetta, di forma rettangolare (m. 0,11  $\times$  0,07  $\times$  0,05  $\frac{1}{2}$ ) è, come si vede, riccamente decorata di lavoro a sbalzo ed a punta con foglioline a rilievo, e con una iscrizione girante nel mezzo, la quale suona così: IHS X<sup>P</sup>V OC (sic.) EST ENIM CORPVS MEVM.

Attorno poi al grosso nodo sottostante è inciso in

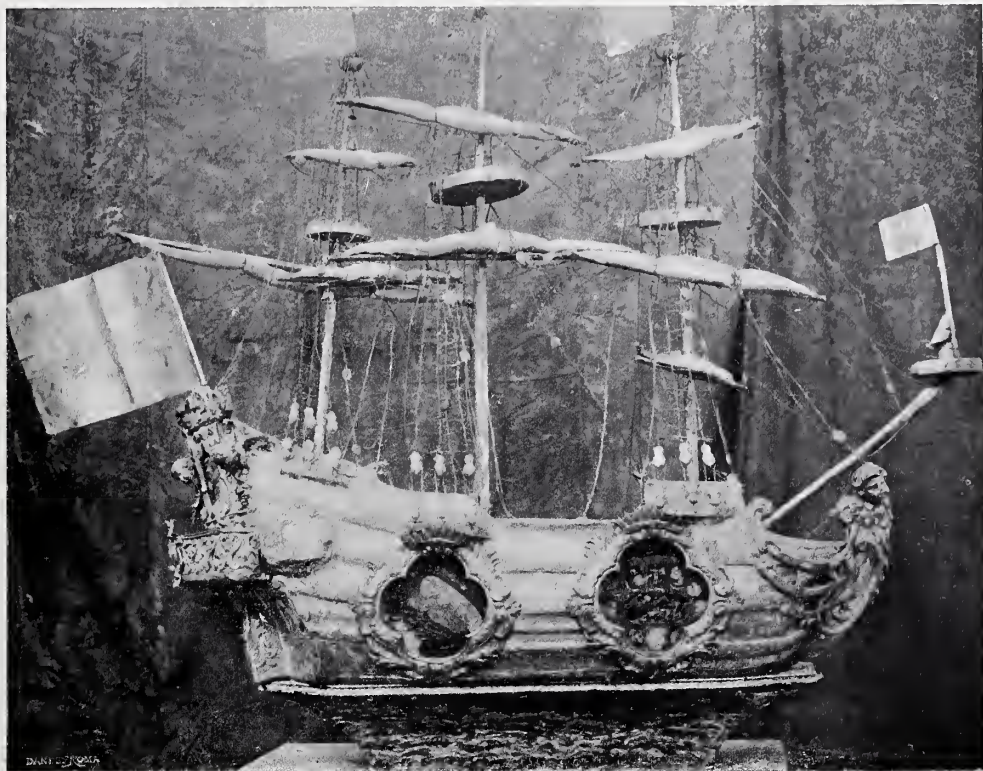


siciliano il nome della donatrice, Suor Eleonora De Haro, abbadessa, e la data 1506: SORV LIONORA DI HARO Abb. ME FECIT MCCCCVI. Si noti qui il *me fecit* invece di *me fieri fecit*.

La navicella, destinata a contenere reliquie di al-

IN VIRGINALEM DIVE VRSVLE COHORT  
EM GRATI ANIMI MONVMENTVM REV  
SORORVM COELESTINE ET MAGDALENE  
MONTALTO ANNO 1705.

Il lavoro è completo perfino nei minimi accessori (come a mo' di esempio un fanaletto, varie bande-



Navicella. Reliquiario del 1705. Siracusa, Monastero di San Benedetto

cune fra le compagne di martirio di Sant'Orsola (dalla cui storia il reliquiario prese la forma di nave), è lunga m. 1,10 ed è coperta anteriormente di lamina argentea, decorata a sbalzo e a cesello con profusione di ornati, e con la seguente iscrizione, relativa alle due suore dedicanti, Celestina e Maddalena Montalto:

ruole di argento, ecc.), e rappresenta, nel suo insieme, una curiosità artistica di grande effetto.

L'una e l'altra opera dimostrano come, in epoche differenti, fosse tenuta in onore l'arte dell'orafo in Sicilia, la quale era alimentata dai vistosi patrimoni delle innumerevoli corporazioni religiose e dalla pietà dei fedeli.

ENRICO MAUCERI.

## CRONACA

La Pinacoteca di Spoleto, che comprende tre sale, ove le opere d'arte erano, come è noto, disposte nel massimo disordine, appare oggi interamente riordinata. Il riordinamento, felicemente iniziato dal Sordini, non è stato però compiuto con criteri altrettanto lodevoli da chi succedette al Sordini nella direzione dei lavori. Così nella terza sala si affollano troppi

quadri sulle pareti; e la bella Maddalena del Guercino, stretta fra tele mediocri, perde completamente il suo effetto. Così nella seconda sala, alla *Santa Conversazione* dello Spagna che doveva, secondo il giusto criterio del Sordini, occupar sola una parete, furono posti a fianco alcuni frammenti d'affreschi, della scuola dello Spagna stesso, che turbano l'impressione deter-

minata dal capolavoro, ove il maestro profuse tutto il suo sentimento poetico e tutte le delicatezze del suo pennello.

Ad alcune opere infine, per le quali mancò il posto nelle sale, fu data sede non degna: il *Transito della Madonna*, dove un pittore spoletino imitò la composizione frescata nel Duomo da fra Diamante, vedesi *provvisoriamente* (ma quanto durerà il provvisorio?) esposta in una sala aperta a tutto il pubblico, senza vigilanza alcuna.

In conclusione molto di buono fu fatto; ma eravi di meglio da desiderare e sperare. M'auguro che gli edili spoletini vogliano considerar l'opera loro come non definitivamente compiuta.

E. B.

✱ A Venezia si stanno facendo gli ultimi preparativi pel Congresso di cui si è già parlato ne *L'Arte*, e a cui il nostro giornale ha proposto alcuni problemi. Il *Marzocco* (13 agosto 1905) pensa che il solo quesito che si deve proporre al Congresso sia sul miglior modo d'impedire l'esodo delle opere d'arte italiane. Nobile scopo è questo. Se non che ci sia permesso d'osservare che una proclamazione d'un tale principio — in un congresso internazionale — poco o nulla varrebbe, o altrettanto almeno quanto i pii desideri espressi per brindisi alla fine d'un allegro banchetto. Noi sosteniamo che il miglior modo di conservare degnamente le nostre glorie artistiche si è conoscerle — lo tengano a mente certi paladini — e a questo scopo concorrono appunto i nostri problemi. Del resto con buona pace, o meglio nonostante il puerile dispetto del *Marzocco*, il primo e il quarto dei nostri problemi sono stati proprio scelti tra i migliori dalla Direzione del Congresso, ove saranno svolti da un apposito relatore. Chi poi desiderasse avere l'interpretazione dei difficili quesiti si può rivolgere all'amministrazione de *L'Arte*.

✱ A Liegi dal 15 al 21 settembre avrà luogo il III Congresso « de L'Art Public » (i primi due furono tenuti a Bruxelles e a Parigi). Il Congresso si dividerà in

cinque sezioni: I la scuola; II l'accademia e la scuola d'arte detta industriale; III musei ed esposizioni; IV il teatro; V l'aspetto e l'amministrazione del dominio pubblico. Bei nomi si trovano tra i relatori delle varie questioni.

✱ L'arca di Giovanni della Scala, che, dopo peregrinazioni diverse, oggi si vede infissa sul fianco della chiesetta di Santa Maria Antica, a Verona, è mal riparata, con una tettoia di legno, dalle intemperie e dal progressivo deperimento. Di qui la proposta sostenuta dalla Commissione conservatrice dei monumenti per la provincia, di sovrapporre una pensilina di vetro e di ferro; la quale verrebbe per altro a togliere ogni poesia all'ambiente che accoglie le arche Scaligere. La Commissione centrale per i monumenti ha espresso parere contrario alla proposta, ed è da augurarsi che questa tramonti; ma è da augurarsi anche che sia sollecitamente e degnamente provveduto alla conservazione dell'arca pericolante.

✱ La Pinacoteca del Museo Nazionale di Palermo si è recentemente accresciuta di un quadretto, attribuito ad Antonello da Messina, che è, secondo il nostro avviso, l'originale della piccola *Ecce ancilla domini* (n. 356) dell'Accademia di Venezia. L'acquisto prezioso devesi a un legato del compianto mons. Vincenzo Di Giovanni.

✱ La croce processionale, esposta dal signor Apington nella mostra di Chieti, è stata sequestrata; poichè è risultata la provenienza di quell'insigne opera dell'oreficeria abruzzese da una chiesa della regione. L'oggetto, affidato alla vigilanza del De Laurentiis, rimane per ora ornamento dell'Esposizione.

✱ È stato finalmente sequestrato a Düsseldorf il quadro, attribuito falsamente a Pierin del Vaga, che fu rubato a Pisa nella chiesa di San Matteo.

✱ Dell'esposizione marchigiana apertasi il mese scorso a Macerata, e contenente una sezione d'arte antica, sarà data notizia diffusa prossimamente.



# BIBLIOGRAFIA

## RECENSIONI.

GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICH-  
TENBERGER. *La peinture en Europe: Rome,  
les musées, les palais, les collections par-  
ticulières*, ouvrage orné de cent reproduc-  
tions photographiques. Paris, librairies-im-  
primeries réunies, 7, rue Saint Benoit, 1905.

Il volume al quale rivolgiamo la nostra attenzione serve di complemento a quello che lo precede nella serie, che aveva per tema la descrizione delle opere di pittura contenute nel Vaticano e nelle chiese di Roma.

Come viene giustamente osservato nel breve proemio, le gallerie di quadri formatesi in Roma dal xvi secolo in poi, ne' suoi sontuosi palazzi, testimoniano del pari che le loro interne decorazioni del gusto eclettico onde erano dominati i loro proprietari. La scuola romana non vi tiene che un posto assai limitato. Le altre scuole d'Italia, al contrario, l'umbra, la fiorentina, la veneta, la lombarda, la bolognese, la napolitana, vi sono rappresentate, sia nei loro grandi maestri, sia nei minori, con esempi variati e scelti, in alcuni casi anzi mediante capolavori di artisti fra i più debitamente rinomati.

Chi infatti potrebbe sostenere di conoscere appieno Raffaello senza la sua *Deposizione* della Galleria Borghese, senza la sua Galatea alla Farnesina; Tiziano senza l'*Amor sacro e il profano*; il Correggio senza la *Danae*; il Sodoma senza le *Nozze di Alessandro e Rossana* alla Farnesina; Guido Reni senza la sua *Aurora*, del casino Rospigliosi; il Guercino senza quella della villa Ludovisi; il Dominichino senza la *Caccia di Diana*, e via dicendo? Gli stranieri, alla loro volta, francesi, fiamminghi, olandesi e spagnuoli hanno spesso lasciato dei ricordi preziosi della loro dimora in Roma, bastando rievocare all'uopo i nomi di Rubens, del Valentin, del Poussin, del Dughet, di Claudio di Lorena, di Van Dyck, di Velasquez, lasciando una quantità di altri artisti di maggiore o

minore grido, le cui opere furono man mano acquistate di qua e di là dai raccoglitori.

Mentre accade poi che i cultori dell'arte italiani debbano lamentare le dolorose sottrazioni al nostro patrimonio artistico, perpetrate più volte in isfregio alle leggi del paese da coloro che, per la dignità della loro posizione sociale, dovrebbero esserne i più scrupolosi osservatori, di buon grado ci associamo all'autore del proemio (lo scultore Lanson) nel riconoscere che a Roma non fanno difetto per un altro verso i raccoglitori illuminati, intenti ad arricchire le loro collezioni o a formarne di nuove, e che le raccolte pubbliche, dal canto loro, hanno saputo in tempi recenti assicurarsi l'acquisto di più di un'opera pregevole.

Il volume, per maggiore comodità nelle ricerche, va diviso in tre parti, e sono:

I. I musei regi e municipali.

II. Le gallerie e le raccolte private.

III. I palazzi e le ville.

Sono contemplate nella prima parte le gallerie Borghese, Corsini (Nazionale dell'arte antica), del Campidoglio, dell'Accademia di San Luca.

Per queste gli autori attinsero per lo più ai cataloghi già esistenti, aggiungendovi spesse volte dei passi tolti da diverse altre fonti, ossia da scritti illustranti, sotto diversi aspetti, la città eterna, che servono a dare rilievo alla semplice descrizione dei quadri. In alcuni casi invece mostrano di non essere bene al corrente con le scoperte della letteratura artistica più recente. Così, per es., laddove a proposito di alcune tele della Galleria Borghese, conservano tutt'ora le denominazioni di Bonifacio II e di Bonifacio III, quando si sa, che il def. dott. Gustavo Ludwig, mediante le sue ricerche negli Archivi veneti poté stabilire, di pittori di tal nome non esservene stato che un solo, e il suo modo di dipingere avere trovato dei continuatori in parecchi suoi seguaci e scolari, come risulta dalle pubblicazioni che videro la luce alcuni anni or sono negli Annuari dei Musei prussiani.

È certamente una semplice svista quella, dove, scorrendo del tondo, dal Venturi riconosciuto per opera del Botticelli, dal Morelli per lavoro della bottega, asseriscono che il Cavalcaselle l'avesse attribuito a Marco Zoppo, non essendo ammissibile un simile equivoco per parte di un critico quale il nominato.

L'acquisto recente della Madonna di Simone Martini non è dimenticato.

Per la Galleria Corsini s'attengono generalmente a quanto indicò in proposito il prof. Venturi, che la resse per parecchi anni, occupandosene con amore e accrescendola, come si sa, non solo di varie pitture interessanti, ma altresì di alcune serie di preziosi, antichissimi disegni.

Rispetto a certa tela di un San Giorgio che ammazza il drago, attribuita al Giorgione, non c'era da aspettarsi un giudizio proprio dagli autori, da poi che la stessa galleria del Louvre dimostra qualche incertezza nel concetto loro intorno ad un artista di natura così intimamente italiana; così che si limitano a riferire le argomentazioni del Venturi in proposito. A lui stesso si riferiscono presentando il ritratto di Enrico VIII, proveniente dalla galleria Torlonia, senza permettersi alcun confronto con altro analogo, di Holbein, che dovrebbe trovarsi nel castello di Windsor, se non prendo abbaglio.

Fra i vari quadri di scuola olandese, venuti parimenti dalla galleria Torlonia, ha dato luogo a diverse interpretazioni quello di un interno, dove è rappresentato un fumatore in conversazione con la moglie. I nostri autori a ragione, credo, non si mostrano convinti della giustezza dell'attribuzione al celebre Pieter de Hooch, e citano l'opinione del dottor Hofstede de Groot, il quale suggerirebbe invece il nome di un allievo del de Hooch, Pieter Janssens, mentre più recentemente il signor S. Müller, confrontando il quadro con uno del Museo di Schwerin, lo catalogò sotto il nome Karel Fabritius (e forse con buon intuito).

Dove si sentono chiamati ragionevolmente ad esprimere la loro opinione invece, si è in faccia ad un ritratto del XVII secolo, busto d'uomo senza le mani, ornato di un collare traforato a trine (n. 291), osservando che l'attribuzione di esso ad un artista italiano non sembra esatta, dovendosi ritenerlo certamente di mano francese, da identificarsi con quella di Claudio Lefebvre, autore di certo quadro del Museo del Louvre.

Anche in Campidoglio la loro competenza si afferma là dove qualificano per null'altro che una copia da un capolavoro del Louvre la tela del *Trionfo di Flora*, attribuita a Nicola Poussin, il quale, come avvertono, ebbe ad eseguire il suo stupendo originale a Roma stessa verso il 1630 pel cardinale Luigi Omodei.

Della condizione in che si trovano i dipinti, talvolta deplorabile, specialmente quando si tratta di opere di pregio; non vollero preoccuparsi. Eppure una

loro esortazione a provvedere ad una migliore conservazione, per es., di due mirabili ritratti, quali sono quelli del *Cacciatore*, di L. Lotto e della presunta *Eleonora duchessa d'Urbino*, di Girolamo Savoldo,<sup>1</sup> non sarebbe fuori di luogo. E in vero, se la direzione della pinacoteca del Campidoglio volesse interessarsi a farli rimettere in buon ordine, da chi avesse a dare affidamento di esserne capace, non solo provvederebbe degnamente al decoro della raccolta, ma darebbe un esempio salutare a seguirsi in parecchi altri casi affini.

Assai meglio conservato invece è un altro quadro di scuola veneta, di grata rimembranza a quanti l'abbiano osservato nella pinacoteca. È quello di una figura di Maddalena pentita, di Domenico Tintoretto. L'impressione del concetto eminentemente umano, si riflette nel seguente passo dei nostri autori ricavato da un articolo di Montégut (*Revue des Deux Mondes*, 1870, III, 841).

« Je ne puis oublier cette petite Madeleine, ébauche attendrissante, et vers laquelle on revient malgré soi, comme par un bon mouvement du cœur. Oh! cette Madeleine n'est pas la pécheresse à la grande âme, pleine de trésors d'amour, dont la riche tendresse réclame notre admiration respectueuse; c'est une mi-gnonne enfant de Venise qui a besoin d'être consolée et protégée. Il semble que quelques paroles de compassion et de sympathie lui feraient du bien; elle les appelle par ses jolis yeux gros de larmes et las de souffrance répandue sur son visage adolescent ».<sup>2</sup>

Se quella del Campidoglio nel suo complesso non è tutto quello che si potrebbe aspettarsi, come raccolta comunale della capitale d'Italia, non la supera di certo quella dell'Accademia di San Luca.

Fra i quadri di questa è uno dei più attraenti la tela di Guido Reni, dalla maniera chiara, dove volle con fantasia da ispirato poeta rappresentare la Fortuna, librantesi nell'aria, seguita da un genietto, la terra a' suoi piedi. Quadro, che, come ci viene riferito, nel volgere degli anni subì sorti diverse, dapprima essendo stato ricercato dai Francesi e trasportato a Parigi, dove stette dal 1797 al 1815, più tardi, cioè nel 1826, respinto dal Museo del Vaticano, come troppo profano.

\* \* \*

Quanto alla seconda parte del libro, quella cioè concernente le gallerie e le raccolte private, gli autori fin dal principio avvertono che non hanno la pretesa di dare una lista esauriente di tutte le pitture conservate nella città di Roma, confessando di non avere potuto visitare talune raccolte ed alcuni palazzi contenenti opere importanti.

<sup>1</sup> Quest'ultima sotto il n. 14 è semplicemente data alla scuola veneta.

<sup>2</sup> Graficamente la riproduce bene la fotografia eseguita da D. Anderson.



In compenso il lettore troverà una descrizione dei dipinti notevoli, riuniti negli appartamenti riservati di parecchi palazzi, liberi dai legami fidei commissari, che non si possono vedere quindi se non con speciali permessi e raccomandazioni.<sup>1</sup>

Ragionando della galleria Barberini ci sorprende che abbiano potuto affermare per opera del Palma la così detta *Schiava*, nella quale in verità non si saprebbe riconoscere se non una fattura ben posteriore, badando al modo come è dipinta.

Nè sapremmo consentire nel ravvisare la mano propria di Raffaello nella Fornarina, in onta alla segnatura in lettere d'oro sul braccialetto, che, in modo affatto insolito e con gusto assai discutibile, cinge la parte superiore del braccio sinistro. Fra le varie citazioni di autori in proposito è abbastanza amena la seguente:

« Que ceux qui prétendent que Raphaël n'a pas possédé l'art du coloris viennent examiner ce tableau et qu'ils disent si le Titien et le Guide ont jamais fait rien de plus meilleur, de plus fini, ont jamais traité les étoffes de soie d'une manière plus brillante.

« ... Quoique régulièrement belle, je n'aurais pas la folie de me tuer au service de cette dame marquise, ainsi que fit le malavisé Raphaël » (Président de Brosses, *Lettres familières*, II, 63).

Uno dei quadri più celebri della galleria è quello della *Morte di Germanico*, di Nicolò Poussin. Non c'è da stupirsi che i Francesi più di altri sappiano apprezzarlo e che i nostri autori si compiacciano farsi eco delle espressioni ammirative ad esso dedicate da Charles Blanc nella sua *Histoire des peintres*:

« C'est un tableau dont on se souvient toute la vie pour l'avoir vu une seule fois, tant il y a d'unité dans la composition et accent dans la pantomime. L'intérêt, l'attention, la lumière, tout est concentré sur Germanicus, dont la tête est belle, jeune, délicate et noble. La douce figure trahit moins le regret de la vie que la douleur de mourir empoisonné sans avoir jamais tenté ni mérité la haine. La plume de Tacite avait dessiné le tableau. Au chevet du mourant, le Poussin, à l'exemple du peintre grec, qui avait représenté Agamemnon, la tête voilée, au sacrifice d'Iphigénie, peignit Agrippine se cachant la tête dans ses mains; et s'il renouvela ce trait, dont il n'existait plus que la tradition, ce ne fut pas tant pour renoncer à l'expression d'une douleur inexprimable que pour ne pas troubler l'unité de la scène aux dépens du personnage essentiel, car l'unité est le secret des chef-d'œuvres ».

In presenza delle due preziose tavole a piccole figure, sotto l'intestazione, l'una di *Nascita della Madonna*, l'altra di *Presentazione al tempio*, tavole che

si trovano negli appartamenti privati e che il Venturi credette di poter designare quali opere di Fra Carnevale, allievo di Pier della Francesca, non possiamo se non esprimere anco una volta la nostra incredulità ad ammetterli per tali, non trovando concludenti i suoi argomenti a sostegno della sua opinione per un verso, e per l'altro non potendo riscontrare nei dipinti alcun che da richiamare lo stile del maestro da Borgo San Sepolcro. Per quanto dunque i nostri autori accettino senza discussione nè peritanza l'attribuzione del Venturi, noi crediamo che, in attesa ci si riveli qualche opera autentica di Fra Carnevale, si debba sospendere ogni giudizio determinato in proposito e ritenere quindi insoluto tuttora il quesito intorno al vero autore dei due enigmatici quadri.

Venendo alla galleria Colonna, se una nostra esortazione potesse trovare grazia presso il nobile proprietario, vorremmo richiamare la sua attenzione sopra un quadro, *Una santa conversazione* — come si sogliono chiamare simili soggetti (n. 116) — collocato nella IV sala sopra una porta, e, per questa circostanza forse, meno in vista che il maggior numero degli altri. N'è autore il focoso coloritore dell'età d'oro della pittura veneta, Paris Bordone. È citato nel *Cicerone* dal Burckhardt, come della *migliore maniera* dell'artista. I nostri illustratori adducono pure il giudizio del Morelli: « Una delle opere più fine del maestro, tutto che guasta da restauri ». E quest'ultima circostanza pur troppo è sensibile a segno da richiedere uno sforzo speciale per riescire ad avvertire la magia del dipinto di sotto il generale nerume che lo ricopre. O non sarebbe da tentarsi quindi una rigenerazione di un simile capolavoro, ove ci fosse l'uomo cui bastasse l'animo di assumersi l'impegno, certamente non facile, di liberare il dipinto dal pessimo restauro che lo deturpa? <sup>1</sup>

Più in là abbiamo voluto vedere quale giudizio venga enunciato, se non altro, da parte d'altri scrittori intorno al saporito ritratto di profilo, del giovinetto Guidobaldo d'Urbino, esposto nell'ultima sala. Abbiamo trovato che le citazioni che gli si riferiscono mantengono il nome di Giov. Santi per quello dell'autore. Ora, per quanto anche questo dipinto sia parzialmente compromesso da incaute puliture e da infastidi ritocchi, a noi pare scorgervi tutt'ora quanto basta per farci pensare ad un autore più imponente del timido padre di Raffaello. Nella maniera semplice e severa con cui è rappresentato quel profilo vi è una certa grandezza epica, staremmo per dire, da richiamare alla mente quello che si prova alla

<sup>1</sup> Per questa parte gli autori fanno capo assai spesso alla nota, splendida pubblicazione del Venturi, dei *Tesori d'arte inediti di Roma*, pubblicati da Domenico Anderson nel 1896.

<sup>1</sup> Con buona pace del signor *ruscus*, il quale, nell'*Emporium* del mese di luglio (pag. 75), dopo giudicata codesta opera *tra le più significative del maestro*, la dà per *irrimediabilmente rovinata*, lo scrivente persiste a ritenere che vive tra noi tale artista il quale saprebbe tuttora fare qualche cosa per richiamare in vita l'insigne dipinto.

vista del noto quadro del Vaticano, Sisto IV che riceve il bibliotecario Platina, e da renderci inclinati quindi a presentire la mano dello stesso impareggiabile Melozzo da Forlì nel ritrattino di che si ragiona. E da questo nostro pensiero se ne sprigiona un altro, ossia l'impressione, che il Pinturicchio trovandosi a Roma sia stato influenzato dall'artista forlivese, da poi che anche nelle sue figure, massime nei ritratti, quali si vedono, per es., nei freschi della Sistina ed in una caratteristica figura di giovinetto della Galleria di Dresda, ci sia da avvertire un simile modo di presentare i suoi modelli. Ove si tenga conto poi delle relazioni corse fra Melozzo e il duca Federigo, padre del giovinetto, l'attribuzione suggerita non avrebbe ad essere condannata, ma potrebbe invece ottenere conferma, massime ove al quadro toccasse la fortuna di un coscienzioso ripristino, più facile a conseguirsi, di certo, di quello della grande tela di Paris Bordone.

Con soddisfazione constatiamo, infine, che quanto all'autore si dichiararono della nostra, indipendentemente l'uno dall'altro, il Morelli e il Venturi.

Interessanti le citazioni di Madame Mark Pattison — biografa di Claudio da Lorena — rispetto ai due suoi magnifici paesaggi della Galleria Doria, da cui risulterebbe anteposto a quello celebrato sotto il nome del *Molino* quello che gli fa riscontro, v. a. d. il *Sacrificio ad Apollo nell'isola di Delo*:

« Ce tableau est peut être le plus beau paysage de Claude, d'une tenue et d'une sobriété extrêmes, d'une facture large et simple et d'un ton excessivement fin et argenté. Une lumière magique se répand partout; rien ne manque au charme délicat du fond; la contrée enchanteresse qui fuit vers le couchant révèle, aux derniers rayons du jour, tout un monde de détails charmants, et se perd au loin, en se noyant avec les eaux de la rivière qui la traverse, dans l'infini de l'Océan. Le grand bouquet d'arbres qui se détache au centre sert à opposer les ombres les plus intenses à la lumière également portée à son *maximum*. C'est un de ces contrastes que la peintre affectionnait à l'apogée de son talent ».<sup>1</sup>

Della fortuna toccata al principe Doria con la scoperta di un Rembrandt, sotto le mentite spoglie di Michel Angelo da Caravaggio, è reso conto nel debito luogo, con riferimento alla notizia comunicata dal nostro periodico.<sup>2</sup> Vi è pure la riproduzione del quadro stesso, rappresentante una mezza figura di un pastore, ricavata da una fotografia che fa parte dell'illustrazione della galleria, eseguita da Dom. Anderson.

Riceve conferma la rivendicazione a Tiziano, per parte del Morelli, della formosissima Erodiade, già tenuta per un Pordenone, ma si farebbe torto al nostro def. critico se gli si volesse attribuire l'opinione,

che il quadro sia stato eseguito fra il 1540 e il '50, come accennano i nostri autori, i quali del resto mostrano di non crederci, avvertendo da ultimo che la bella Salome s'accorda con le *Tre età* della Galleria Bridgewater di Londra, appartenente notoriamente ad età molto più fresca del maestro.

Il ritratto d'Innocenzo X, del Velasquez, ben meritava una speciale considerazione. Fra i passi che vi si riferiscono ci piace tradurre quello tolto dall'opera dello scrittore il più competente in materia, il professor Justi:

« Pochi ritratti, dicasi pure pochi quadri, seppero così rapidamente conquistare l'ammirazione. Da questo viso brutto gli occhi celesti dardeggiavano uno sguardo più smagliante che la porpora più lucente e l'oro il più fulgente. Il ritratto è quasi una improvvisazione. Mentre il Velasquez il più delle volte aveva per modelli dei cortigiani che faceva posare a suo piacimento, egli non poteva vedere il papa se non da lungi o durante una breve udienza; lo studio delle sue fattezze quindi veniva necessariamente fatto nel lasso dei brevi minuti nei quali gli era concesso fermare il papa presso il suo cavalletto. Ciò spiega le esitazioni, i solecismi della tecnica. Vi si possono constatare le lotte sostenute contro le difficoltà ottiche, negl'impasti, nelle velature, il colletto di trine uscente da un rocchetto dello stesso colore, i pentimenti nelle mani, lo schizzo primitivo delle quali traspare tuttora. Gli è forse a siffatta esecuzione che il ritratto deve la sua efficacia potente: porge l'incanto delle creazioni immediate; è la concentrazione massima di tutte le forze dell'osservazione, effettuata nello spazio di alcune ore ».<sup>1</sup>

Dalla effigie del papa passando a quelle unite dei giureconsulti Navagero e Beazzano, troviamo i nostri autori trascinati dalla corrente dello scetticismo, pronunciandosi contrario all'attribuzione a Raffaello. Soggetto che lo scrivente invero non saprebbe oltrepassare senza schierarsi nuovamente dalla parte del Morelli, il quale ne' suoi studi critici intorno alla Galleria Doria rivendica con calde parole d'ammirazione all'Urbinate queste due effigie, come rivelanti la maniera de' suoi ultimi anni; quelli, staremmo per dire che intercorrono fra l'origine del ritratto del Castiglione e il quadro della Trasfigurazione.

Una pecca d'inconsequenza si avrebbe a rilevare là dove viene riconosciuta per un verso l'attendibilità del giudizio del Venturi rispetto ad una tavoletta rappresentante le tentazioni di Sant'Antonio, da ritenersi senza alcun dubbio per opera di Bernardo Parentino, mentre per le due corrispondenti, che stanno negli appartamenti privati del principe, adottarono la denominazione di scuola di Andrea Mantegna.

<sup>1</sup> Vedi M. PATTISON, *Claude Lorrain, sa vie et ses œuvres*. Librairie de l'Art, Paris, 1884, pag. 51.

<sup>2</sup> Vedi *L'Arte*, a. 1902, pag. 397.

<sup>1</sup> Vedi CARLO JUSTI, *Diego Velasquez und sein Jahrhundert*. Verlag von M. Cohen und Sohn, Bonn, 1888, t. II, 184.



Un'opera di carattere eminentemente suggestivo, venuta a conoscenza del pubblico fino da quando il sullodato critico ebbe ad illustrarlo nei suoi *Tesori d'arte inediti*, è quella che viene conservata nel palazzo dei principi Pallavicini sotto la denominazione della *Donna del Levita d'Efrain*. Quanti hanno letto il *Rome* di Zola, sanno ch'essa seppe scuotere le fibre del rinomato romanziere, il quale vi riconobbe alla sua volta una indiscutibile pittura del Botticelli. Lasciando da parte il quesito della interpretazione da dare secondo l'intenzione del suo autore a codesta tragica figura, interpretazione, se non altro, ingegnosamente tentata dal Venturi, non possiamo se non deplorare che anche su codesto dipinto sia passata, come pur troppo si vede, l'infausta mano di un inabile restauratore, e fare voti, che i colti proprietari, quando che sia, vogliano impettersi alla loro volta del suo stato e persuadersi che affidandolo a buone mani potrebbe tuttora riacquistare il suo primitivo aspetto, da che ci si presenta come pittura trattata essenzialmente con solidi e nitidi colori a tempera.<sup>1</sup>

Quanto alla Leda, di pertinenza di Don Giuseppe Rospigliosi, che si deve dirne? Lo scrivente non avendola mai veduta non si trova in condizione di sentenziare se sia uno studio pel celebre quadro del Correggio a Berlino, o una reminiscenza.

Alla rassegna delle raccolte dei principi romani fa seguito quella di parecchie altre proprietà private. Fra queste alcune poco o punto conosciute fin qui.

Da attirare l'attenzione degli studiosi di Leonardo da Vinci avrebbe ad essere un ritratto di Monna Lisa, attribuito alla sua scuola, presso il conte Gius Primoli. È una replica, come dicesi, di un quadro della Galleria imperiale di Pietroburgo, che riproduce in colori un disegno a matita nera, conservato del museo Condé. Trattasi, come si sa, di una interpretazione libera del celebre ritratto del Louvre, dove una figura analoga è riprodotta come modello di nudo. Intorno all'esemplare del conte Primoli, ossia intorno al vero autore, si sarebbero desiderati per parte dei nostri autori più precisi ragguagli.

\* \* \*

Accurate ed utili, per quanto non nuove, le descrizioni concernenti l'ultima parte del libro, quella vale a dire che tratta dei palazzi e delle ville; quali il palazzo reale del Quirinale, Castel Sant'Angelo, la Cancelleria, il palazzo Costaguti, il Farnese, la Farne-

sina, il palazzo di Firenze, la villa Ludovisi, il palazzo di Venezia, il palazzo Verospi, la villa di papa Giulio, la villa Madama.

Nel numero delle ville sarebbe da rammentare anche la villa Albani, ma poi che essa contiene una galleria, sotto la rubrica *galleria Torlonia*, così tiene il suo posto nella seconda parte. Rispetto alla medesima ci arrestiamo ad un punto solo, vale a dire alla descrizione di una grande tavola, descrizione che ci dovrebbe indurre a ritenere storicamente provata la sua origine da Luca Signorelli, poichè ci viene riferito che fu allogata a lui durante la sua dimora ad Urbino da Filippo Albani. Questi vedesi rappresentato anzi quale devoto ai piedi della Madonna. E nulla meno, chi abbia sufficiente familiarità con l'arte del Signorelli, vedendo la riproduzione del quadro, inserita nel testo, non potrà a meno di scuotere la testa e dichiarare che codesta non è certamente opera del severo pittore, il quale in realtà non se ne sarà altrimenti occupato, ma sarà stato sostituito da altro artefice, più debole evidentemente.

Se in questa parte pertanto si scopre l'insufficienza del giudizio critico per parte dei nostri autori, la stessa si rende non meno sensibile a dir vero nella facilità con cui ammettono, sull'autorità del def. dott. Ullmann, l'attribuzione ad Antonio del Pollajuolo degli affreschi scoperti nel 1894 nella sala maggiore del palazzo di Venezia; cose codeste molto troppo grossolane e deboli per poter essere ritenute di mano del grande fiorentino, il quale al più potrà avere fornito qualche disegno in proposito.

Come si vede dal sin qui detto, il libro di che ci siamo occupati saltuariamente, sia per rilevarne i meriti, sia per accennare alcune sue pecche, quando anche non si possa dire esente dal prestare i fianchi alla critica, ha molte attrattive e troverà indubbiamente un favore non meno festoso dei volumi precedenti, per l'accuratezza con la quale sono descritte ed illustrate in così grande copia le pitture di Roma all'infuori dei palazzi pontifici, delle chiese e dei conventi. Una rassegna più completa di questa, per quanto concerne l'ambito indicato, certamente non si vide finora, e se gli autori per lo più modestamente si nascondono, ossia si astengono da giudizi loro propri, in compenso sanno dare rilievo alle opere più importanti con le citazioni dei più illustri scrittori, che in vario modo e con diversi intenti le giudicarono; accompagnandole spesso con riproduzioni in fototipia che in genere fanno onore alla loro scelta non meno che all'abilità di chi seppe fornire gli ottimi esemplari fotografici.

G. FRIZZONI.

<sup>1</sup> Ci si domanda poi, a dir vero, perchè nella riproduzione del quadro, questo sia stampato a rovescio.

## BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

**Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.**

333. GEOFFROY (GUSTAVE), *La Hollande (Amsterdam, Alkmaar, Haarlem, Leyde, La Haye, Rotterdam, Dordrecht, Utrecht)*. 57 illustrations hors texte et 123 illustrations dans le texte. — Paris, Nilson, 1905, 8°, pag. iv, 160. [*Les Musées d'Europe*].

In una corsa attraverso le città ed i musei dell'Olanda l'A. delinea le qualità generali e i pregi singolari dei maggiori artisti e dei prodotti artistici di quella nazione. Siccome l'illustrazione è copiosa, il testo è brevissimo, e del resto adeguato al carattere del libro, che può dirsi, con l'A., « le récit d'une visite ». È di quei libri che, piuttosto che d'isruire, hanno l'intento di allettare la gente colta alla conoscenza delle opere d'arte; e a tale intento mirano, e spesso riescono, con una sapiente eleganza di stile, di riproduzioni, di qualità tipografiche. Se abbiano risultati giovevoli, sarà da accettare; nel fatto trovano gradimento, e sono un prodotto naturale della odierna corrente degli studi.

334. GEROLA (GIUSEPPE), *L'arte veneta a Creta. (Atti del Congr. int. di scienze stor., v. VII, pag. 117-135, fig.; Roma 1905).*

L'A., già noto per gli studi fatti direttamente sui monumenti veneziani di quell'isola, dà qui alcuni cenni dell'importanza e delle condizioni dei miseri avanzi odierni, che pur attirano l'attenzione dello studioso per la particolarità della loro arte e per il predominante interesse storico. Ricorda infatti come l'arte importata dai veneziani subì gli influssi locali ed acquistò una sua speciale fisionomia, formata appunto di elementi italiani, reminiscenze dell'antichità classica e tradizioni bizantine; soltanto la pittura fu esclusivamente bizantina.

335. GUARESCHI (ICILIO), *Osservazioni sul «de arte illuminandi» e sul Manoscritto Bolognese (Segreti per colori)*. (*Atti della R. Accad. di scienze di Torino*, v. XL, pag. 663-690; 1905).

Tratta del codice della Biblioteca nazionale di Napoli, già pubblicato da D. Salazar col titolo *L'arte della miniatura nel secolo XIV*, Napoli 1877, e poi dal Lecoy de la Marche, *L'art d'enluminer*, Paris 1887. Il G. adduce diverse osservazioni tecniche su l'origine e la natura di alcune materie coloranti, e vuol concludere che il manoscritto non è, come dichiarano gli altri, del secolo XIV, bensì del XVI, non anteriore, ma posteriore al Cennini [Ma la paleografia rende possibile una tale diversità di opinioni?]. Dà poi un cenno del manoscritto bolognese, pubblicato come inedito da O. Guerrini e C. Ricci col titolo *Il libro dei colori*, Bologna 1887, rilevando come invece era già stato publi-

cato da Mrs. Merrifield, *Original treatises... on the Art of Painting...*, London 1849, opera, come mostra il G., assai meritoria e troppo poco conosciuta per la sua importanza.

336. *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de André MICHEL*. Tome I: *Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane* (Pr mière partie). — Paris, Colin, 1905, 8° gr., pag. iv, 440, fig. 207 e tav. 5.

L'opera è composta con la cooperazione separata di diversi autori, aventi speciale competenza nei singoli periodi storici. Questo primo volume comprende *L'art pré-roman* con i seguenti studi: « *Les commencements de l'art chrétien en occident*, A. Peraté. — *L'architecture romaine en occident avant l'époque romane*, C. Enlart. — *L'art byzantin*, G. Millet. — *La peinture en Occident du Ve au Xe siècle en dehors de l'Italie*, P. Leprieur. — *La peinture dans l'Italie méridionale du Ve au Xe siècle*, La sculpture en Italie du Ve au Xe siècle, E. Bertaux. — *Les influences orientales*, Marquet de Vasselot. — *L'art de l'époque barbare*, E. Molinier ».

337. PREVIATI (GAETANO), *La tecnica della pittura*. — Torino, Bocca, 1905, 8°, pag. 304.

L'A. è già noto come artista, ammirato e discusso per le singolarità della sua tecnica, e per la sua sollecitudine dei problemi ad essa relativi; il libro dunque non ha nulla di comune con i trattatelli più o meno elementari: è, nel vero senso, uno studio, storico non meno che tecnico, esposto, s'intende, con ordine sistematico. Il libro è distinto in due parti principali: la prima studia i processi ed i materiali pittorici, la seconda si occupa del criterio tecnico e del restauro; l'una e l'altra sono importanti per gli studiosi, per un complesso di cognizioni che alla generalità di essi fanno difetto.

338. PULLÉ (FRANCESCO), *Riflessi indiani nell'arte romanica*. (*Atti del Congr. int. di sc. st.*, v. VII, p. 57-116, fig.; Roma 1905).

Osservazioni analitiche su molti monumenti d'arte indiani per mostrare: la persistenza di relazioni fra l'India e il mondo greco-romano lungo un corso di secoli che dai tempi di Alessandro scende fino alla età di mezzo; i notevoli influssi che gli elementi dell'arte dell'una civiltà hanno esercitato vicendevolmente su quelli dell'altra; la necessità di rintracciare e analizzare per entro ai monumenti dell'India occidentale alcuni di quegli elementi che contribuirono alla evoluzione dell'arte classica all'arte bizantina; l'opportunità quindi di tenerli in conto dello studio delle origini della nuova arte romanica.

339. VENTURI (ADOLFO), *La storia dell'arte italiana: discorso letto per la solenne inaugurazione dell'anno scolastico 1904-905 nella R. Università di Roma*. — Roma, Audisio, 1905, 8°, pag. 24.



Il prof. Venturi riassume e disegna a vivi e sintetici tratti le premesse e i fondamenti del suo metodo scientifico e didattico. Ponendo in evidenza il significato e il valore delle manifestazioni artistiche dell'Italia, la nobiltà e l'importanza di tali studi, lamenta che l'Italia sia stata l'ultima fra le nazioni a studiare la propria storia artistica, e la storia dell'arte l'ultima fra le discipline ammesse nell'insegnamento, e che quanto in questo campo si è fatto in passato siasi fatto per lo più senza metodo o con metodi inadeguati. Ora, come si è iniziato, bisogna proseguire col metodo analitico e comparativo; rifarsi da capo, stretti al metodo storico e scevri di ogni empirismo. Tale rigenerazione dell'Italia artistica deve muovere dalle Università, le quali sempre risolsero i problemi vitali della cultura. Così soltanto si potrà, insieme con lo studio delle lettere e della storia, ricostruire, comprendere ed ammirare la vita del passato, e così anche si aprirà la via, si darà il fondamento a un'arte nuova conscia dei propri destini.

### Storia particolare dei monumenti.

340. BACCI (PELEO), *I trionfi del Pelarca in alcuni arazzi del Comune di Pistoia*. — Pistoia, tip. Sinibaldiana, 1905, 8°, pag. 17.

Di quegli arazzi, acquistati nell'anno 1500, si trova soltanto il ricordo nei libri del Comune e in quelli dell'Opera di S. Jacopo; è tuttavia pregevole questa semplice notizia che ce ne comunica l'A., il quale l'accompagna con altri ricordi inediti che si riannodano al soggetto.

341. BECKERATH (A. v.), *Ueber einige Zeichnungen florentinischer Maler im kön. Kupferstichkabinett in Berlin*. (Rep. f. Kunstwiss., v. XXVIII, pag. 104-126, Berlin 1905).

A proposito dell'opera del Berenson sui disegni di pittori fiorentini, dove costui modifica molte attribuzioni dei disegni di Berlino, l'A. confuta queste modificazioni, le quali per lo più assegnano a scolari ciò che sul catalogo è stabilito opera di maestri. L'A. discute più a lungo sullo schizzo di Michelangelo per la tomba di Giulio II, assegnato dal Ber. alla scuola, su l'*Ercole arciero* di A. Pollaiuolo, analogamente giudicato, e altri lavori del Pollaiuolo stesso, di Sandro Botticelli, di Benozzo Gozzoli, Filippino Lippi, Luca Signorelli, Andrea del Verrocchio, ecc.

342. CANNIZZARO (M. E.), *L'oratorio primitivo di S. Saba*. (Atti del Congr. int. di scienze sl., v. VII, pag. 177-192; Roma 1905).

L'A. dà notizia dei risultati degli scavi, con la determinazione dell'antico oratorio, che precedette la basilica cosmatesca costruita nel 1205. [Tali notizie, s'intende vanno completate coi risultati delle indagini posteriori al 1903, data del Congresso ove ebbe luogo la comunicazione].

343. CECCONI (T. N.), «*San Girolamo*» di Matteo di Giovanni. (Atti del Congr. int. di sc. stor., v. VII, pag. 309-310; Roma 1905).

Il quadro, firmato e datato, appartenne alla Galleria Panciatichi ed ora si trova in una raccolta privata a Firenze. La data non è più esattamente leggibile, ma l'A. crede dovervisi riconoscere l'anno 1492.

344. COGGIOLA (GIULIO), *Dalla «Libreria» del Sansovino al Palazzo Ducale (Un episodio della vita della Marciana, 1797-1812)*. (Riv. d. biblioteche e d. arch., a. XVI, pag. 33-77, figg.; Firenze 1905).

Sono narrati i precedenti e le circostanze del trasferimento della Biblioteca di San Marco di Venezia dalla sua sede originaria, al Palazzo Ducale dove è rimasta sino all'anno passato. Questo capitolo della storia topografica della Marciana è quindi necessariamente anche un contributo alla biografia dei due insigni palazzi, e tanto più considerevole in quanto è lavoro diligentissimo e condotto su documenti in gran parte non noti. Siccome a queste vicende ebbe gran parte anche il Canova, così abbiamo anche alcune notizie e lettere inedite sue.

345. D'ACHIARDI (PIETRO), *Gli affreschi di San Piero a Grado presso Pisa e quelli già esistenti nel portico della Basilica Vaticana*. (Atti del Congr. int. di sc. stor., v. VII, pag. 193-285, fig. 44; Roma 1905).

Largo ed elaborato studio sugli affreschi di San Piero a Grado, non soltanto importanti di per sé stessi come monumento della pittura pisana agl'inizi del trecento, ma anche preziosi per la loro analogia con quelli che già decorarono il portico della Basilica Vaticana. Tale analogia, che talora può dirsi identità, è stata rilevata dall'A. esaminando il manoscritto barberiniano di Jacopo Grimaldi, ove costui ha lasciato in disegno le copie degli affreschi del portico di San Piero poco prima che venisse distrutto da Sisto V. Questa concordanza, ampiamente illustrata dall'A., induce poi alla discussione di vari problemi su gli artisti e su l'età dell'uno e dell'altro ciclo di affreschi, poichè mancano documenti diretti; ma ritenendo che non si possa sino ad oggi risolvere la questione circa l'autore degli affreschi vaticani, il D'A. crede che si possa stabilire l'età di quelli di San Piero a Grado tra il 1300 e il 1312, e riconoscerne il pittore in Deodato Orlandi, di cui il Museo di Pisa conserva un polittico firmato e datato del 1301. Costui non può dirsi perciò anche autore degli affreschi di Roma: egli non avrebbe fatto altro che seguire con singolare fedeltà l'opera di quell'artista a noi sconosciuto che decorò colle storie di San Pietro e San Paolo il portico vaticano.

346. EINSTEIN (LEWIS), *An unknown portrait of Lorenzo de' Medici*. (The Burl. Mag., v. VII, pag. 142, fig.; London 1905).

È un disegno appartenente alla *Collection Vallardi* del Louvre, e può ascriversi, secondo l'E. alla scuola del Pisanello e all'anno 1466, quando Lorenzo giovinetto fece un viaggio per le Corti d'Italia.

347. EISLER (ROBERT), *An unknown fresco-work by Guido Reni*. (The Burl. Mag., v. VII, pag. 313-223, fig.; London 1905).

È una decorazione a putti e fogliami eseguita da Guido Reni e da Paolo Bril sulla volta di una loggetta del Palazzo Rospigliosi, (allora di Scipione Borghese), che è poi stata chiusa e ridotta a stanza. Questi belli affreschi, che l'A. ritiene contemporanei dell'*Aurora* (1609), sono da lui accuratamente illustrati con corredo di notizie sul palazzo e sui

lavori decorativi che ebbe, come pure sull'uso di quel genere di decorazione tra i nostri artisti.

348. FERRARI (FILIPPO), *Santa Maria Maggiore di Guardiagrele*. — Guardiagrele, Palmerio, 1905, pag. 53, tav. XVI.

Illustrazione, minuta e ricca di osservazioni nuove e interessanti, della chiesa di Santa Maria Maggiore in Guardiagrele. Notevole, sebbene appena accennata, la distinzione fra l'Andrea de Lizio, che ha lavorato a Guardiagrele, e l'Andrea da Lecce, con lui comunemente confuso. L'amore pel natio loco trasse talvolta l'A. ad eccessiva benevolenza di giudizi; ma gl'ispirò, nel complesso, un'opera degna di diffusione e d'elogio, cui molte e belle tavole crescono pregio e decoro.

349. FERRARO (SALVATORE), *La colonna del cerco pasquale di Gaeta*. — Napoli, tip. Giannini, 1905, pag. 113.

L'argomento, già largamente trattato dall'A. nelle sue *Memorie religiose e civili della città di Gaeta*, è in questo lavoro ripreso con diffusione anche maggiore. Precede un contributo interessante di notizie sulle fonti biografiche e sull'iconografia artistica di Sant'Erasmo, del quale, 24 fra i bassorilievi della colonna raccontano la vita e i miracoli. Questi e gli altri 24 bassorilievi con episodi della vita di Cristo sono tutti nell'opera riprodotti e descritti: e la descrizione è interessante e coscienziosa, sebbene alcuni particolari iconografici molto significanti siano sfuggiti all'attenzione dell'A.

Circa l'epoca della colonna potrà convenirsi, con l'illusre mons. Ferraro, che essa appartenga al secolo XIII, ma circa l'autore di essa non può rilevarsi l'indeterminatezza eccessiva della conclusione. Chi è esso, si domanda l'A., forse uno dei Cosmati? Forse Nicola o Giovanni Pisano; forse entrambi? Forse Tino di Camaino? Forse un maestro provenzale? Sorprende, tra tante ipotesi, che all'A. non si sia presentata ed imposta quella che la paternità dell'opera spetti ad un artista locale.

c. b.

350. FFOULKES (C. J.), *Una tavola di M. Palmezzano*. (*Rass. bibl. dell'a. it.*, a. VIII, pag. 90-91; Ascoli Piceno 1905).

La tavola, che ha fatto parte di una vendita londinese del giugno scorso, reca la firma e la data 1532, ed è da identificarsi, secondo l'A., col quadro già posseduto dal sig. Pellegrino Brunetti di Forlì, e ricordato nell'*Archivio storico dell'arte* del 1894.

351. GERSPACH (E.), *Les bordures des Actes des apôtres: tapisserie d'après Raphaël*. (*Atti del Congr. int. di sc. stor.*, v. VII, pag. 315-326; Roma 1905).

Il G. ha fatto uno studio sui bordi, specialmente quelli verticali, che inquadrano gli arazzi di Raffaello al Vaticano, e che egli trova esageratamente lodati nei tempi moderni, essendo alcuni assai mediocri, e soltanto alcuni da attribuirsi a Raffaello. Il G. esamina i bordi nei loro caratteri artistici, nelle questioni relative al posto che dovevano occupare originariamente, e al loro numero, ritenendo che i sette che oggi rimangono non siano la serie completa.

352. LEONARDI (VALENTINO), *Affreschi dimenticati*

*del tempo di Martino V*. (*Atti del Congresso inter. di sc. stor.*, vol. VII, pag. 287-308, fig.; Roma 1905).

Descrizione degli affreschi che decorano l'oratorio dell'Annunziata a Riofreddo, eseguiti nel 1422. Poi l'esame stilistico induce l'A. a metterli in relazione con gli affreschi della cappella di S. Caterina in S. Clemente a Roma, concludendo esser chiara, almeno parziale, la derivazione artistica dell'ignoto maestro di Riofreddo (verosimilmente locale) da Masolino, tanto più che anche circostanze di fatto confortano tale opinione. Da ciò l'A. trae anche l'importante deduzione che gli affreschi di S. Clemente dovrebbero essere anteriori al 1422.

353. LOGAN (MARY), *A picture by Butinone in the Louvre*. (*Rev. archéologique*, t. V, pag. 329-334, 1 tav. e fig.; Paris 1905).

La Vergine col Figlio e due angeli, che porta nel Louvre l'attribuzione a Gregorio Schiavone (n. 1523) è, per l'A., opera evidente del Butinone, come appare dal confronto con l'altro quadro della collezione Borromeo all'Isola Bella, rappresentante la Vergine e i Santi, e firmato dal Butinone, benché dal Morelli ascritto anche questo allo Schiavone. L'A. fa anche raffronti con altri quadri noti del Butinone, al quale è disposto anche ad attribuire la Madonna con angeli della collezione Duca Scotti di Milano, segnata col nome del Mantegna e con la data 1461.

354. MASON-PERKINS (F.), *Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia* (*Rassegna d'arte*, anno V, pag. 113-121, fig.; Milano 1905).

In quella raccolta, ricca di opere antiche e moderne, fiamminghe, olandesi, francesi e inglesi, è anche un piccolo e interessante gruppo di dipinti italiani del rinascimento, dei quali il M. indica qui quelli toscani, brevemente illustrandoli. Vi notiamo: la preziosa tavola di Frate Angelico rappresentante il *Seppellimento della Vergine*, già conosciuta dal Cavalcaselle e poi perduta di vista; una *Natività* di autore non determinato, mista d'influenze dell'Angelico e del Lippi; un'altra *Natività* d'ignoto, ispirato al Pesellino; un profilo di donna attribuito a Pier della Francesca, ma probabilmente secondo l'A., di Paolo Uccello; una pala ascritta al Ghirlandino, ma forse di Seb. Mainardi; altre opere di Piero di Cosimo, di Jacopo del Sellaio, di Matteo di Giovanni, ecc.

355. MENGOZZI (NARCISO), *Il Monte dei Paschi: lavori artistici*. (*Arte antica senese*,<sup>1</sup> pag. 434-635, fig. e tav., 1905; e in ediz. separ.: Siena, Sordo-muti, 1905, 8°, pag. 209).

È una specie di cronistoria artistica del Monte, non tanto per indicare ed illustrare le opere che nel palazzo si conservano, e le vicende dell'edificio stesso, quanto per ricordare la partecipazione costante dell'istituto a tutte le manifestazioni della vita artistica di Siena, delle quali anzi può dirsi sovente il principale fautore e il più efficace promotore.

356. MOLMENTI (POMPEO), *Un quadro del Carpaccio nel Museo di Berlino*. (*Fanfulla della dom.*; Roma, 27 agosto 1905).

Il quadro, di cui s'è arricchito recentemente il Friedrich-

<sup>1</sup> Così è intitolato il volume che sostituisce l'annata 1904 del *Bullettino senese di storia patria*.



Museum raffigura il Seppellimento di Cristo, fu già attribuito al Mantegna, e poi ascritto dal Cavalcaselle alla scuola del Carpaccio; ma è del Carpaccio certamente, e per lo stile austero e mistico, mostra di appartenere alla vecchiaia del Maestro.

357. PETROCCHI (LUIGI), *Cattedrale di Massa Marittima: l'altar maggiore, lavoro di Flaminio del Turco senese*. (*Arte antica senese*, pag. 637-643; Siena 1905).

È riferito il contratto per la costruzione dell'altare, 29 marzo 1623.

358. REYMOND (MARCEL), *La crypte de Saint-Laurent*. — Grenoble, Allier, s. a., 8°, pag. 7.

La cripta di San Lorenzo a Grenoble è, col Battistero di Poitiers, il più antico edificio cristiano della Francia. Tra le diverse ipotesi fatte sulla sua data, il R., studiatane brevemente l'architettura e in specie i capitelli con i pulvini, ritiene doversi assegnarla alla fine del secolo VI o al principio del successivo.

359. ROSSI (ATTILIO), *Les ivoires gothiques français des musées sacré et profane de la Bibliothèque Vaticane*. (*Gaz. d. beaux-arts*, t. XXXVI, pag. 390-402; Paris 1905).

Premesse alcune notizie ed osservazioni generali sulle collezioni artistiche della Biblioteca Vaticana, il R. illustra specialmente: il polittico n. 59, formato di quattro tavolette con scene della vita della Vergine, ch'egli assegna alla prima metà del secolo XIV; il dittico n. 64 che reca in otto quadri episodi relativi a Cristo e alla Vergine, di squisita fattura, opera probabile della seconda metà del secolo XIII; il n. 63, altro dittico con simili figurazioni, il cui stile e la tecnica nelle tendenze drammatiche, indica all'A. un'opera della seconda metà del secolo XIV. Il R. rileva inoltre l'importanza di altri avori di soggetto sacro, come i n. 66, 65, 31, e si occupa poi di quelli profani, come i quattro astucci da specchi, della fine del secolo XIV, e una tavoletta da scrivere, del tempo di Carlo VI.

360. SCANO (DIONIGI), *L'arte medioevale in Sardegna*. (*Atti del Congr. inter. di sc. st.*, vol. VII, p. 137-170, fig. 21; Roma 1905).

Rassegna metodica delle chiese medioevali della Sardegna, con accenno ai diversi gradi e alle diverse forme d'influenza artistica pisana, che vi ebbe, come è noto, quasi assoluta preponderanza. L'A. fa menzione tuttavia delle tre chiese bizantine sorte prima dell'avvento artistico di Pisa, e accenna infine a monumenti dovuti anche ad altri influssi di provenienza diversa, ancora da studiarsi.

361. SUIDA (WILHELM), *Einige florentinische Maler aus der Zeit des Uebergangs vom Duecento ins Trecento. II. Der Cäcilienaltar der Uffizien*. (*Jahrb. d. k. preusz. Kunstsaml.*, vol. XXVI, pag. 89-110, fig.; Berlin 1905). [Cfr. n. 224].

L'A. ha studiato alcuni quadri che sono da attribuirsi a uno stesso artista, da lui chiamato provvisoriamente *Cäcilienmeister* dalla pala degli Uffizi rappresentante Santa Cecilia. A questo quadro assegna la data approssimativa 1304; degli altri, il *San Pietro in trono* della chiesa di San Simone a Firenze è datato del 1307, una *Santa Margherita con istorie*,

della chiesa omonima di Montici, appartenerrebbe circa al 1300, e una *Madonna in trono* nella stessa chiesa al 1306; si può attribuirgli con verosimiglianza un gran *Crocifisso con istorie* di San Quirico di Ruballa presso Firenze, la pala di San Miniato nella chiesa omonima, e indicare altre opere che a quelle si riattaccano. L'ignoto pittore, scolaro di Giotto, e forse prima suo condiscipolo, sente ancora il Duecento nelle figure, ma nella composizione e nell'azione scenica delle istorie segue, per quanto sa, le orme di Giotto, e può tenere un onorevole posto accanto a lui. La sua identificazione sinora non può stabilirsi: l'A. proporrebbe il nome di uno Stefano Fiorentino, da ritenersi vissuto circa tra il 1280 e il 1347.

Indi tratta di Pacino di Bonaguida, considerandolo come scolaro dell'anonimo precedente.

### Biografia artistica.

362. ANKWICZ (HANS), *Donato Veneziano*. (*Rep. f. Kunstw.*, vol. XXVIII, pag. 127-134; Berlin 1905).

Riunendo i dipinti che si possono porre sotto il nome di Donato, è evidente, osserva l'A., che alcuni manifestano un carattere trecentistico da appressarli a Jacobello, altri invece sentono la scuola di Gian Bellini e di Palma Vecchio; quindi si deve concludere per due diversi artisti col medesimo nome.

L'A., fatto l'elenco cronologico delle opere, cerca poi di stabilire quali appartengono al più vecchio Donato e quali al giovane; indi cerca di determinare la personalità di questo ultimo, studiando particolarmente la *Crocifissione* dell'Accademia di Vienna, nella quale egli ha riconosciuto gran parte dei personaggi imitati, quasi copiati, dalla *Passione* incisa dal Dürer, la quale fu pubblicata nel 1511. Conclude che Donato Veneziano il giovane proviene dalla scuola dei Santacroce, ma attinge facilmente dai maestri stranieri.

363. BIADEGO (GIUSEPPE), *Detta vita di Orlando Flacco, pittore veronese e di alcune sue opere*. — Firenze, Ramella, 1905, 16°, pag. 18. [Estr. da *Arte e storia*, anno XXIV, n. 5-6].

Alle poche notizie date intorno al Flacco dal Vasari, che lo celebra come ritrattista, il B. aggiunge alcuni dati biografici, dai quali si può, fra altro, stabilire che il pittore visse circa dal 1530 al 1590; e accennato alle opere più note, dà conto di un quadro che si conserva nel museo civico di Verona, segnato con le iniziali del F. e con la data 1566, meno noto perchè attribuivasi prima al Brusasorci; accenna infine a due ritratti di quel pittore, ultimamente riconosciuti dallo Sgulmero nel museo stesso.

364. CALZINI (E), *Tiziano e i Duchi di Urbino*. (*Rass. bibl. dell'arte ital.*, anno VIII, pag. 77-90; Ascoli P. 1905).

Dà conto estesamente delle relazioni fra il pittore e i duchi Francesco Maria e Guidobaldo d'Urbino, secondo i recenti risultati delle indagini fatte dal Gronau nel *Carteggio urbinato* dell'Archivio di Stato di Firenze. La prima fase di tali relazioni data almeno dal 1532 e termina con l'ottobre del 1538, cioè con la morte di Francesco Maria; e a tal periodo appartengono una *Nascita di Cristo* (l'*Adorazione dei pastori* della galleria Pitti?), un *Ritratto di Annibale*,

e un Cristo (il quadretto n. 228 della Pitti?) eseguiti tra il '32 e il '33, oltre i ritratti del duca e della duchessa Eleonora, ora agli Uffizi, terminati nel 1538. Al principato poi di Guidobaldo appartengono il ritratto di questo e la *Venere* che è agli Uffizi, altri diversi lavori di cui nelle *carte urbane* si hanno accenni o notizie dal C. riferite. Le relazioni di Tiziano con quella corte terminano nel 1574.

365. LISINI (A.), *Notizie di orafi e di oggetti d'oreficeria senesi*. (*Arte antica senese*, pag. 645-678, fig.; Siena 1905).

Dell'arte dell'orafa, che diede in Siena copiosa ed eletta produzione, non restano oggi che scarsi, sebbene pregevolissimi saggi, e tutti, può dirsi, di soggetto religioso, come del resto è avvenuto anche negli altri paesi. Ma rimangono negli archivi molti documenti d'opere e d'artisti, per attestare quanto fiorisse quell'arte in Siena dal secolo XIII sino a tutto il periodo del Rinascimento; e qui il L. ne espone sommariamente tali notizie.

**La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.**

366. *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1-9 aprile 1903). Volume VII, *Atti della Sezione IV: Storia dell'arte*. — Roma, tip. Lincei, 1905, 8° fig., pag. xxxii, 348.

Per la prima volta la storia dell'arte ha costituito una sezione autonoma in un grande congresso, e quindi il volume che raccoglie i lavori di quella sezione ha particolare importanza, oltrechè pel valore intrinseco, in complesso, degli scritti ivi contenuti, anche come documento di quella affermazione di vitalità, nuova e già rigogliosa. Diamo i titoli dei temi di discussione, che nel volume si trovano esposti in riassunto: *Per la diffusione della cultura storico-artistica*, A. Apolloni. — *Programma di una bibliografia storica dell'arte italiana*, A. Romualdi. — *Organizzazione di spedizioni storico-artistiche*, A. Venturi. — *Partecipazione dei Governi a esposizioni internazionali di opere di grandi artisti e a mostre retrospettive*, W. v. Scidlitz. — *Per la tutela delle opere d'arte*, P. D'Achiardi. — *Per la tutela delle opere d'arte*, G. Grilli. — *Oggetti d'arte esposti alla pubblica vista*, V. Leonardi. — *Proposta di un Corpus dei battisteri dai bassi tempi al secolo XIII*, G. Giovannoni. — *Proposta della ristampa dei carteggi pubblicati dal Gaye e da altri, dopo ricerche e collazioni*, G. Fogolari. — *Proposta della stampa degli inventari e dei cataloghi di raccolte d'arte anteriori al secolo XIX*, G. Martinelli. — *Atlanti per uso dell'insegnamento nelle scuole di storia dell'arte*, A. Venturi. — *Pro-*

*posta di un Corpus della miniatura italiana*, P. d'Ancona. — *Proposta di un Corpus dei disegni architettonici*, E. de Geymüller. — *Delle gipsoteche e degli archivi fotografici di arte medioevale e moderna*, S. Ricci.

Registriamo le comunicazioni singolarmente nelle rispettive categorie (v. nn.).

367. *Catalogo della esposizione fotografica nel Palazzetto Le Roy, detto la Farnesina ai Baullari* — Roma, Off. Pol. It., 1905, 8°, pag. XV, 46. [Associazione artistica fra i cultori di architettura in Roma].

Il catalogo è preceduto da un breve discorso di M. E. Canizzaro, che rammenta l'opera di quell'Associazione in pro dei vari monumenti, e da un cenno storico e tecnico sul palazzetto Le Roy. (Per l'esposizione vedi *L'Arte*, pag. 219).

368. CLEMEN (PAUL), *Das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, ertauert in Gemeinschaft mit Adolph Goldschmidt, Ludwig Justi und Paul Schubring von Paul Clemen*. — Leipzig, Seeman, 1904, 4°, pag. 60, fig. e tavole. [Sonderabdruck aus der Zeitschrift für bildende Kunst].

Nell'inaugurazione del nuovo e prezioso museo berlinese, dovuto in gran parte alla solerzia del Bode, il Cl. ha riassunto in questa elegante pubblicazione tutto quell'insieme di notizie che possono dare un'idea della formazione del musco e della sua importanza. V'è esposta fin dai primi progetti, dagli inizi del secolo XIX, la storia della fondazione dell'edificio, del quale il Cl. dà una conveniente descrizione, parlando poi della formazione delle raccolte e dell'ordinamento loro; indi si dà notizia delle singole sezioni: arte paleocristiana-bizantina, arte persiano-araba, plastica italiana (P. Schubring), scultura nordica, pittura tedesca, pittura dei Paesi Bassi (Goldschmidt), pittura italiana (L. Justi). Come è noto, l'arte italiana del Rinascimento forma forse, e senza forse, il vanto principale di questo museo, che ha potuto comporre delle sale intitolate a Donatello, al Rossellino, al Botticelli, al Signorelli; ma importante è anche per alcuni monumenti dell'antica arte cristiana, quali l'abside a mosaico della chiesa ravennate di San Michele in Affricisco e vari frammenti di scultura ornamentale copta, nonchè l'immane pezzo della famosa facciata di Msciatta della Siria, opera persiana, recentemente studiata dallo Strzygowski. L'opuscolo è riccamente illustrato.

369. D'ACHIARDI (PIETRO), *Il palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia recentemente restaurato*. (*Emporium*, pag. 145-153, fig. 12; Bergamo, 1905).

370. DE NINO (ANTONIO), *L'esposizione di arte antica abruzzese*. (*Il Marzocco*, X, 25; Firenze, 18 giugno 1905).

Cenno preliminare e sommario dell'esposizione e breve notizia del paliotto di Teramo di Nicola di Guardiagrele.

---

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

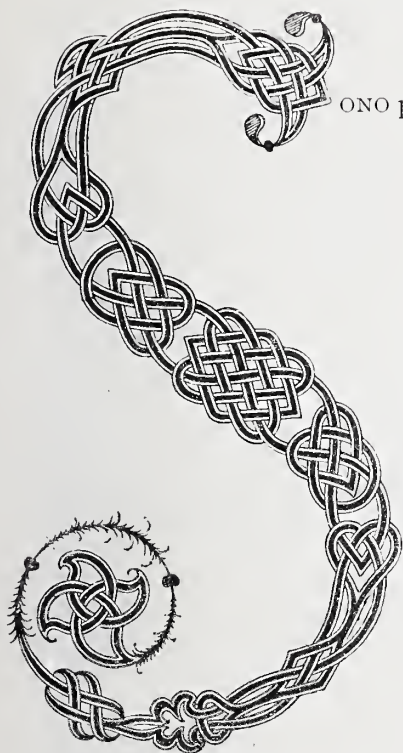
ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

---

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45



## UN TACCUINO DI AMICO ASPERTINI



ONO parecchi anni che, per un articolo pubblicato dal professore C. Robert dell'università di Halle nel *Bullettino dell'istituto archeologico di Roma*,<sup>1</sup> ci venne notizia di un libro di schizzi di origine italiana, finora sconosciuto, che si trova in possesso del principe di Waldburg-Wolfegg fra i tesori della celebre raccolta di stampe conservata nel castello di Wolfegg in Württemberg. Nel suo stato presente consta di 29 fogli di pergamena, alti m. 0,225 e larghi 0,17; ma originalmente ne aveva 50 (e forse più), come si vede dalla numerazione dei fogli, fatta dall'autore stesso, la quale — con interruzioni — arriva, sull'ultimo foglio, al numero 50. La mutilazione del libro dev'essere avvenuta già nel Cinquecento, poichè il primo foglio, che originalmente era il nono, porta in scrittura di quel secolo la leggenda: *totum michaelangelus fecit*. Dalla circostanza che parecchi dei disegni a penna, lavati in parte a bistro, di cui consta il libro in discorso, dal verso di un foglio si estendono al recto del seguente, si deve concludere che esso era già legato, quando il suo possessore v'inserì i suoi schizzi: era, dunque, proprio un taccuino che l'artista portava seco nelle sue peregrinazioni per le chiese, i monumenti, i palazzi e le raccolte di Roma. Giacchè erano quasi esclusivamente gli avanzi dell'arte antica

romana che lo interessavano e ch'egli copiò: statue, bassirilievi di archi e colonne trionfali, affreschi e stucchi delle terme e, soprattutto, sarcofagi. Il dotto editore del *Corpus dei sarcofagi romani* nel sopraccennato suo studio è riuscito a identificare tutti gli schizzi, ad eccezione di tre, con monumenti o ancora esistenti o a noi altrimenti noti per le riproduzioni o per notizie su la loro ubicazione d'una volta. Il suo compito fu in parte agevolato dalla circostanza che il nostro artista sulla maggior parte dei suoi schizzi indicò il luogo dove si trovavano i monumenti da lui copiati. Riuscì pure il prof. Robert a stabilire l'anno 1516 come *terminus a quo* del taccuino, i cui disegni non furono schizzati tutti nello stesso breve intervallo di tempo, bensì a diverse riprese. Ciò si verifica pel diverso stile tecnico e pel diverso modo di trattamento. Mentre la maggior parte dei disegni tradisce una mano abbastanza abile sì, ma quasi impacciata, parecchi rivelano un fare molto più sciolto, libero, tecnicamente progredito, benchè essi pure serbino le forme caratteristiche che manifestano essere tutti produzione dello stesso artista. Una testa di guerriero, poi, al fol. 34, pare addirittura copiata dall'affresco della Battaglia di Costantino, che non fu terminato prima del 1525. Del resto qui non occorre dilungarci sulla questione della data dei disegni in discorso, e neppure sull'altra, che riguarda la loro importanza dal punto di vista archeologico; il lettore le troverà svolte ambedue nell'articolo

<sup>1</sup> C. ROBERT, *Ueber ein dem Michelangelo zugeschriebenes Stizzenbuch auf Schloss Wolfegg* (*Mittheilungen des k. d. archaeologischen Instituts, roemische Abtheilung*. Bd. XVI, 1901, S. 209-242, mit 4 Tafeln).

del *Bulltettino* con quella competenza che nessuno potrà negare all'erudito suo autore. A noi, in questo luogo, interessa soltanto di chiarire la questione dell'autore del nostro taccuino.

Giacchè su questo punto non siamo dell'opinione del prof. Robert. Egli, prescindendo da quella vecchia attribuzione a Michelangelo, alla quale nessuno può dar importanza, se mai abbia veduto un disegno del sommo maestro, credette di poter dichiarare Giulio Romano suo certo autore. Ne allega due argomenti essenziali: per primo la scrittura di Giulio ch'egli trova identica alle leggende iscritte sui fogli del taccuino di Wolfegg, e per secondo la circostanza che su quest'ultimi si trovano copiati quasi tutti i monumenti antichi che hanno fornito esempi per non pochi particolari di quelli fra gli affreschi delle stanze vaticane, la cui esecuzione si attribuisce generalmente al sopranominato artista, principalmente l'incontro di Attila con papa Leone e la battaglia di Costantino, nonchè alcune scene effigiate sulla volta dell'atrio nella Villa Madama.

In quanto al primo argomento il prof. Robert adducendolo non aveva a sua disposizione se non il facsimile della scrittura di Giulio Romano pubblicato dal Gaye (II, n. 51). Ora a questo facsimile riprodotto per mezzo di litografia, non si può prestar tanta fede che all'altro pubblicato dietro fotografia nella *Scrittura degli artisti* del Pini e Milanese, che ne differisce sensibilmente. Del resto noi non possiamo convincerci dell'identità o sia pure dell'analogia di qualunque dei due facsimili colla scrittura delle leggende nel taccuino di Wolfegg, e ne deduciamo come testimonianza oltre il carattere generale della scrittura, che ci pare del tutto diverso, la formazione tutt'altra, a mo' d'esempio, nell'uno e nell'altro caso, di parecchie lettere, come gli *l* e gli *s*.<sup>1</sup> Ma non abbiamo bisogno di insistere troppo su questo argomento, poichè ne abbiamo altri di maggior certezza e importanza, che provano come sia sbagliata l'attribuzione dei disegni a Giulio Romano. E, prima di tutto, le leggende esplicative di quest'ultimi — come già ebbe a constatare un giudice competentissimo —<sup>2</sup> non sono scritte nella lingua usata a Roma. Mai un nativo di Roma, qual era Giulio, avrebbe scritto: « la in drite detre una porta, a chalare nuno arco sota a campodoio, in una gesia, in tel (del) cortile de santo piro doe (dov'è) lapina, asanto loriemtio, in casa de misero zoano tanpolino (Ciampolini) del cardinale de porpogrilo (Portogallo) » e via dicendo. Espressioni e parole come: *detre, sota, campodoio, gesia, in del cortile, doe, misero zoano*, rivelano il loro scrittore come nativo dell'Italia settentrionale, fra il Veneto e l'Emilia.<sup>3</sup>

Quanto poi riguarda il secondo argomento del prof. Robert esso perde il suo valore, se si considera che, dall'una parte, Giulio Romano avrà preso gli esempi per le sue composizioni non da opere antiche nascoste o difficilmente reperibili; ma, invece, da quelle che nelle chiese, sugli archi trionfali, sulle colonne, nelle terme nuovamente scoperte erano esposte agli occhi di tutti; mentre, dall'altra parte, — visto il gran numero dei disegni del nostro taccuino — precisamente le opere accennate si dovevano necessariamente anche trovare fra quest'ultimi. Perchè, infine, era un certo fondo di monumenti antichi che gli artisti copiavano e ricopiavano tutti nei loro libri di schizzi, per farne poi uso, all'occorrenza, come esempi e modelli delle loro proprie composizioni.

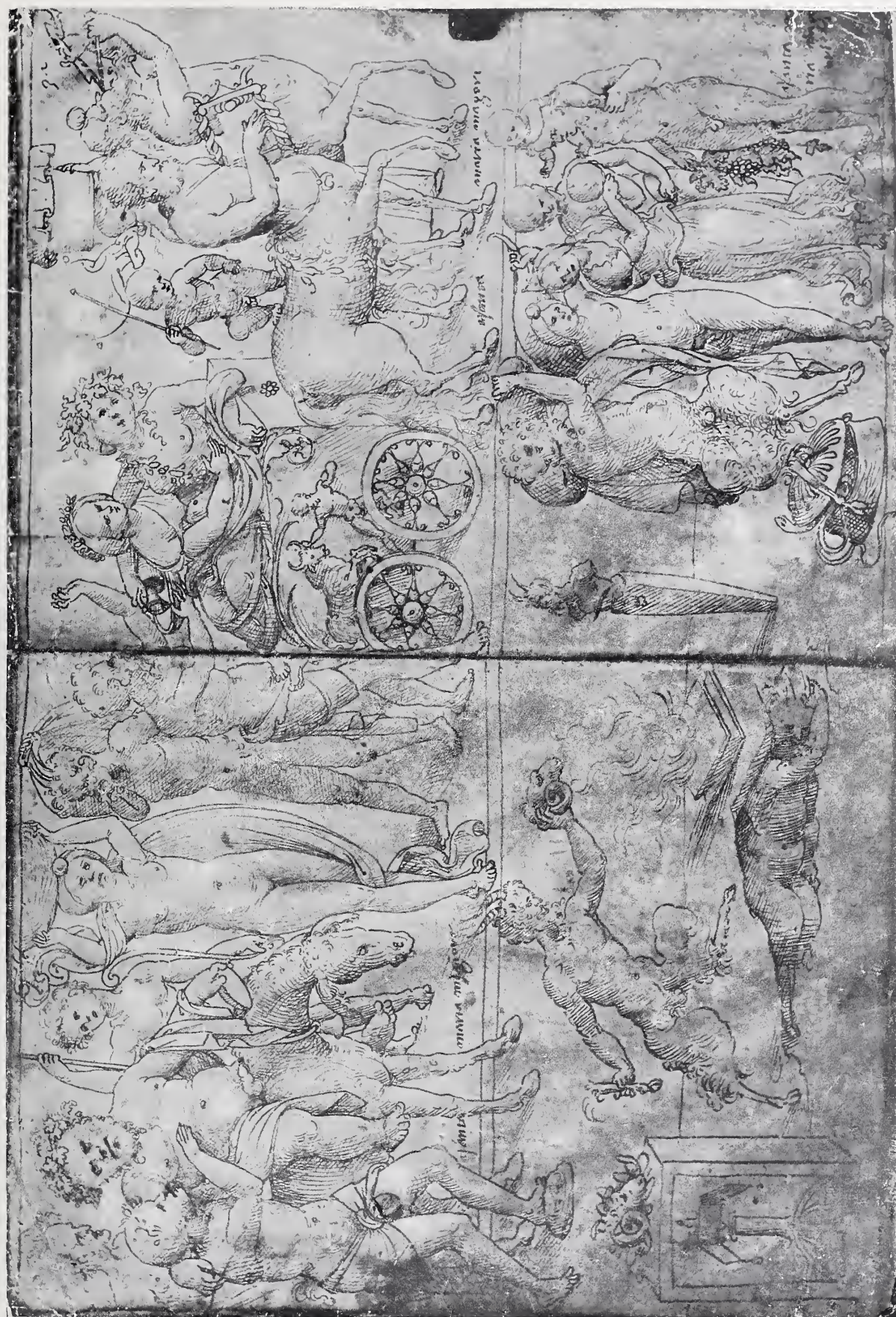
<sup>1</sup> Per risolvere la questione in modo irrefragabile ci siamo affaticati a trovar negli archivi di Bologna qualche documento scritto dalla mano dell'Aspertini o contenente almeno la sua firma; ma purtroppo le nostre ricerche rimasero infruttuose. Non siamo nemmeno riusciti a chiarire dove si possa nascondere quella ricevuta autografa dell'artefice, che fu pubblicata dal Gualandi (v. *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*. Serie I a pag. 33). Fra le scritture di Gaetano Giordani, custodite nella Comunale di Bologna, l'abbiamo cercata indarno.

<sup>2</sup> RODOLFO LANCIANI. *Storia degli scavi di Roma*.

Roma 1902 a pag. 199: « Questo prezioso album è attribuito dal Robert a Giulio Romano. Nè io avrei difficoltà grave per accettare tale attribuzione, se non ostasse il fatto che la lingua parlata o scritta dall'autore non è punto *romanesca* (alo condute, santo pirro, santo gregori, derite la pina, in una gesia, ecc.). »

<sup>3</sup> L'amico conte Francesco Malaguzzi-Valeri mi assicura che locuzioni simili a quella *in del cortile* si usano anche oggidì nel parlare quotidiano a Reggio Emilia, nella sua città natale (per esempio, si dice: in del comò, in della casa).





Amico Aspertini: Taccuino di Wollegg (fol. 30 v. 31 v).



Avendo respinto i due argomenti del prof. Robert a pro di Giulio Romano, dobbiamo finalmente addurne uno nostro contro di lui. Chiunque abbia qualche dimestichezza coi disegni del maestro, vedendo quelli del nostro taccuino, al primo sguardo non potrà non accorgersi ch'egli con questi non ha nulla a che fare. In nessun tratto, in nessun tipo si rivela la maniera del più geniale fra gli allievi di Raffaello; niente si scorge in essi del fine sentimento per la bellezza della linea, che il divino maestro seppe infondere a tutti i suoi scolari. Abbiamo, invece, innanzi agli occhi l'opera di un artista di secondo o anche minor ordine, che — materialmente — copia i modelli antichi con discreta precisione se gl'importa; ma per lo più ne altera la composizione secondo i propri ghiribizzi. In quanto ai tipi, però, imprime a loro sempre le forme che sono caratteristiche per lui e differiscono essenzialmente da quelle dell'arte antica; riguardo poi allo spirito intimo, all'essenza artistica dei suoi modelli, non riesce affatto a renderne nè il soffio potente, nè la vita esuberante, nè il flusso armonioso che li anima. Resta sempre un copiatore e non possiede le doti, l'intuizione per poter penetrare nell'intimo genio di quell'arte, — doti che, in più o meno alto grado, distinguono per lo appunto tutti gli allievi dell'Urbinate.

A chi, dunque, con maggior giustezza anzi con assoluta certezza si può assegnare il taccuino di Wolfegg? A siffatta domanda non riesce difficile di rispondere per chi abbia conoscenza del fare caratteristico dei pittori del Rinascimento. L'autore del nostro libro di schizzi non è altro che il Bolognese *Amico Aspertini* (c. 1475-1552). Per convincersene basta, dall'una parte, il raffronto dei disegni di Wolfegg, di cui parecchi furono pubblicati a corredo dello studio del prof. Robert, e di cui noi aggiungiamo altri due fogli per illustrare il presente articolo, colle pitture del maestro, specialmente cogli affreschi da lui eseguiti fra gli anni 1506 e 1509 nell'Oratorio di Santa Cecilia presso San Giacomo maggiore a Bologna, e nella Cappella Cenami della chiesa di San Frediano a Lucca; e basta, dall'altra parte, il rievocarci in memoria quanto sulla sua personalità narra il Vasari (V, 179 e seg.) e quanto per la caratterizzazione della sua arte fu svolto dal Venturi nel suo geniale articolo sugli affreschi testè ricordati (*Archivio stor. dell'Arti*, IV, 248 e seg.).

Se lo storiografo aretino stigmatizza l'Aspertini come « uomo di capriccioso e di bizzarro cervello, come sono anco pazze, per così dire, e capricciose le figure da lui fatte per tutta Italia » (l. c. a pag. 179), e se riferisce ch'egli « come persona astratta ch'egli era, e fuor di squadra dall'altre, andò per tutta Italia disegnando e ritraendo ogni cosa di pittura e di rilievo, e così le buone come le cattive: il che fu cagione ch'egli diventò un praticaccio inventore » (l. c. a pag. 181), la sua narrazione si accorda benissimo con quanto risulta dallo studio dei disegni di Wolfegg.

Come il prof. Robert ha dimostrato (a pag. 214 del suo studio), vi si vede che il loro autore non fa caso di cambiar l'ordine di una composizione mettendo quello che si trova alla fine di essa in testa della sua copia, o viceversa; d'interpolare in un bassorilievo cose sue proprie, di tramutare uomini in donne, giovani in vecchi, un eroe sorreggente un'amazzone morente in un dio Pane, di affiggere alla testa di un cavallo corna caprine, di convertire Ippolito in Eracle, Fedra in un vecchio canuto, Arianna in dio Pane e Giove in una Bella che si guarda nello specchio. Ed anche con quell'altra sua affermazione, che Amico andasse disegnando pitture e bassorilievi senza discernimento di loro qualità per tutta l'Italia, il Vasari sta nel giusto; giacchè — come vedremo in seguito — all'infuori del taccuino di Wolfegg, se ne sono conservati fino al giorno d'oggi altri due — e non si sa, quanti si siano perduti — che fanno testimonianza di quelle peregrinazioni. In quanto poi alla « bizzarria » delle sue composizioni e figure, basta l'esame dei suoi affreschi, dove egli, alla rinfusa, semina le reminiscenze dei suoi soggiorni a Roma, diletlandosi di creare tipi singolari quanto strani.

E qui ci piace di ripetere ciò che, per caratterizzarli, scrisse il Venturi nel sopraccitato suo articolo: « Aspertini dà alle sue figure un tipo melanconico, con occhi piccolini, quasi chiusi, che guardano di sbieco, con volti secchi, col mento breve dei vecchi, con facce larghe schiacciate dei giovani, con nasi puntati, con labbra strette come in un ghigno, con soprac-





Amico Aspertini: Taccuino di Wollegg (fol. 31v e 32v).

ciglia aggrottate, con fronti a baule, con capelli ad anella calligrafiche... sempre dimostra inquietezza e furia... e quella frenesia di cincischiare ogni cosa». Tutti questi tratti, osservati con acume, non tornano essi con la medesima precisione tanto nei disegni di Wolfegg, quanto negli affreschi di Lucca e Bologna, come anche nei quadri a tavola della prima metà della vita e carriera artistica del nostro maestro?<sup>1</sup>

Epperciò crediamo che non sia d'uopo di dilungarci più oltre nel provare la giustezza dell'attribuzione del taccuino in discorso all'Aspertini. Preferiamo, invece, di aggiungere qualche parola sugli altri suoi disegni, finora poco conosciuti o del tutto inosservati.

Meritano fra essi il primo luogo due libri di schizzi nel gabinetto di stampe del Museo britannico, di cui nella letteratura non troviamo che si sia fatto menzione.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> L'elenco delle opere in pittura dell'Aspertini, venute a nostra conoscenza, all'infuori degli affreschi di Santa Cecilia e di San Frediano, sarebbe il seguente:

*Bologna*, Pinacoteca: Adorazione di Gesù Bambino, con sei santi e due donatori, segnata: « amyci pictoris bononiensis tirocinium », la prima sua opera che si conosca (c. 1495).

*Id.*, *id.*: Adorazione dei Magi (attribuita falsamente al suo fratello Guido (c. 1500).

*Id.*, San Martino: Madonna coi Santi Martino e Niccolò (dopo il 1510).

*Id.*, San Petronio (3<sup>a</sup> capp. a destra): La Pietà (1519). Oggi non si trova più al posto indicato e non sappiamo dire dove sia andata.

*Minerbio*, Pal. Isolani: Affresco, degli ultimi anni dell'artista, di soggetto mitologico.

*Milano*, presso il cav. Nosedà: Due tavolette di predella, con scene della storia romana.

*Ferrara*, raccolta del marchese Strozzi: quattro tavolette di predella con lo Sposalizio, la Visitazione, la Natività e la presentazione nel Tempio (c. 1500).

*Lucca*, San Frediano: Madonna su piedistallo con santi attorno e putti in atto di suonare al basso (affresco eseguito c. 1506-509).

*Id.*, Pinacoteca: Madonna in mandorla circondata da angeli, con al basso i Santi Sebastiano, Giuseppe, Giovanni e Giorgio (c. 1506-509).

*Firenze*, presso il signor Berenson: Madonna col Bambino.

*Roma*, Galleria Nazionale: Un Santo Pellegrino.

*Bertino*, Museo: Adorazione dei Pastori, segnata: « amicus bononiensis faciebat » (c. 1500).

*Madrid*, Galleria del Prado: Due tavole raffiguranti la Continenza di Scipione e il Ratto delle vergini Sabine (esposti sotto la denominazione di scuola umbra; dal Morelli furono attribuiti al Peruzzi).

Non conosciamo invece le seguenti opere dell'Aspertini, registrate da E. Jacobsen nel suo studio sui seguaci del Francia e del Costa in Bologna (vedi *L'Arte*, vol. VIII, 1905, a pag. 92, nota 1)

*Firenze*, Pal. Panciatichi: Natività di Cristo, attribuita al Perugino (non si sa dove sia andata nella vendita della Galleria).

*Holkham Hall*, presso il conte di Leicester: Madonna con santi.

*Londra*, presso il signor J. Hanson-Walker: Ritratto di donna.

*Id.*, presso il signor G. Salting: Ritratto d'uomo.

*Id.*, presso sir J. C. Robinson: Schizzo per l'affresco della Crocifissione sotto il portico di San Pietro a Bologna, ricordato dal Vasari (III, 147) come lavoro di Guido Aspertini, e che nella ricostruzione della facciata della chiesa sulla metà del Settecento fu distrutto (non si sa dove questo schizzo sia andato quando la raccolta Robinson, qualche anno fa, fu venduta).

L'Aspertini era anche miniaturista, e dell'attività sua in questo genere di pittura si è conservato almeno un testimonia in una delle cinque pagine interamente miniate delle cosiddette *Horae Albani*, esistenti fino a pochi anni fa, nella Biblioteca di Lord Ashburnham, ed all'asta di questa vendute in America. Sulla prima di quelle cinque pagine riccamente incorniciate di emblemi guerreschi, cornucopie, grottesche, uccelli e motivi pompeiani, si vede raffigurata un'Adorazione dei Pastori che, nel paesaggio pieno di roccie e alberelli, è troppo carica di cavalieri e pastori, come anche di ornamenti, e nelle altre sue spicanti caratteristiche tradirebbe il suo autore, anche se non lo nominasse la firma « Amicus Bononiensis ». Il codice in discorso fu scritto nell'occasione delle nozze di Ginevra Salviati, figlia di Alamanno, gonfaloniere di Firenze, con Francesco figlio di Pierantonio Baroncelli, nell'anno 1512. La miniatura dell'Aspertini si trova riprodotta nella pubblicazione della Società paleografica inglese: *Facsimiles of Manuscripts and Inscriptions*, London, 1884-894, 2<sup>a</sup> serie, vol. I, plate 38. Fu riconosciuta per opera dell'Aspertini dal Venturi, che ne dette comunicazione amichevole a Fr. Malaguzzi-Valeri, il quale ne parlò nel suo libro, la *Miniatura a Bologna*, 1896, parte I, pag. 35; e nella *Rassegna d'arte*, I, 1901, pag. 135.

<sup>2</sup> Delle notizie su questi due taccuini sono debitore al mio cugino dott. Gabriele di Férey, direttore della Galleria Nazionale di pittura di Budapest, e gliene rendo, anche in questo luogo, sentite grazie.



Il primo consiste di 42 fogli in pergamena, alti m. 0.224 su m. 0.165 di larghezza, in legatura moderna, e porta la segnatura 1862-7-12-394; circa la sua provenienza non si sa nulla, essendo esso stato acquistato nel commercio antiquario. I disegni — esistenti su ambedue i lati dei fogli — sono eseguiti in parte con la penna, in parte col carbone; i primi sono lavati al bistro e rilevati alla biacca; i cinque primi fogli sono luneggiati all'acquarello. Giudicando dal carattere stilistico dei disegni, essi si debbono assegnare a epoca più tarda di quella del taccuino di Wolfegg, e cioè al periodo di maturità artistica dell'Aspertini. I soggetti dei fogli più importanti sono i seguenti:

- fol. 1 r. Ermes crioforo e dio marino, da sculture antiche;
- fol. 2 r. Deposizione nel sepolcro; la figura di Maddalena rammenta lo stile del Mantegna;
- fol. 4 r. Madonna col Bambino;
- fol. 6 r. e 6 v. Copie da alcuni fogli del « giuoco di tarocco » — a fol. 6 r., in alto, a sinistra: Melpomene — a fol. 6 v., nella fila di sopra: Euterpe, Urania, l'Astrologia(?);
- fol. 10 v. Pianta di un edificio sconosciuto;
- fol. 11 r. Progetto (o copia?) d'un monumento sepolcrale;
- fol. 12 r. Raffigurazione della torre di Babele;
- fol. 13 v. La metà di un tempio rotondo antico, disegnato a guisa di modello; sul primo piano un mostro fantastico;
- fol. 14 v. Monumento sepolcrale di un vescovo;
- fol. 16 r. Nel fondo due archi di trionfo, stile Rinascimento; nel primo piano, a sinistra, una donna sedente; a dritta un elefante che s'incammina verso destra;
- fol. 16 v. Sul piano del davanti si vedono sette figure nude, sdraiate; nel fondo ci sono raffigurati due archi trionfali, stile Rinascimento, sotto uno di essi passa una donna con un cesto di oche sul capo;
- fol. 17 v. Rappresentazione simile alla precedente, ma soltanto con due uomini nudi sul primo piano;
- fol. 22 r. La consegna delle chiavi a San Pietro, composizione quasi copiata dall'affresco del Perugino nella Sistina, nel fondo c'è un tempio e un arco di trionfo;
- fol. 23 r. L'interno di un tempio antico, con l'iscrizione: Lucina Proserpina;
- fol. 27 r. Composizione di un Presepio: la Madonna col Bambino sta seduta su un frammento di costruzione antica, a destra di lei San Giuseppe in piedi, nel fondo la stalla col bove e l'asino e accanto un carro di fieno, attaccato a quattro bovi;
- fol. 28 r. La nascita di Gesù Cristo, con otto angeli intorno;
- fol. 28 v. La figura di un San Sebastiano;
- fol. 29 r. La Vergine e San Giuseppe in ginocchio davanti al Bambino, giacente per terra;
- fol. 30 v. Paesaggio con fiume; a sinistra, in alto, un castello, al piano davanti due donne sedute con falconi sulle braccia;
- fol. 31 v. e 32 r. Veduta di Castel Sant'Angelo;
- fol. 39 r. Spaccato e prospettiva di un anfiteatro antico (probabilmente il Colosseo di Roma).

Il secondo taccuino del Museo britannico, segnato 1898-11-23-3, proviene dalla celebre raccolta di disegni del pittore sir Thomas Lawrence, ed ivi era attribuito al Beccafumi. È composto di 48 fogli in pergamena, alti m. 0.256 e larghi m. 0.186, e conserva l'antica sua legatura. I suoi disegni che, in alcuni casi, dal verso di un foglio si continuano sul retto del seguente, hanno lo stesso modo di esecuzione, come quelli del taccuino sopradescritto, meno che fra essi non si trovano fogli illuminati all'acquarello; essi appartengono pure alla stessa epoca dell'evoluzione artistica dell'Aspertini. In quanto ai soggetti, vi si trovano rappresentati:

- fol. 1 v. e 2 r. Una Madonna seduta, in preghiera, e in piedi, innanzi a lei, una figura riccamente drappeggiata; sembrano reminiscenze di una composizione di Fra Bar-

tolomeo, mentre un'altra figura seduta è, senza dubbio, d'invenzione propria del nostro artista;

- fol. 5 v. e 6 r. Figure di cinque deità antiche (Giove, Venere, Flora, Vesta e Pane);
- fol. 7 v. e 2 r. Trofei e lotte di centauri;
- fol. 11 v. A sinistra, in basso, Niobide morente (ora nella Glittoteca di Monaco): la figura corrisponde perfettamente a quella raffigurata sul fol. 33 v. del taccuino di Wolfegg;
- fol. 15 v. La statua del Nilo (ora nel Museo Vaticano);
- fol. 16 r. L'Apollo di Belvedere, raffigurato prima del restauro della statua, e una Venere con Amore;
- fol. 16 v. e 17 r. Bassorilievo di sarcofago antico, rappresentante la morte di Meleagro;
- fol. 17 v. e 18 r. Statua dell'Arianna dormente, nel Vaticano, del Laocoonte (raffigurata dopo il suo restauro), e di un Tevere con Romolo e Remo;
- fol. 19 v. Lotta di Ercole col leone, da un bassorilievo antico;
- fol. 21 v. e 22 r. Altre scene di lotta d'Ercole (con l'idra, col leone, con le onde del mare alle colonne Gadiane);
- fol. 22 v. e 23 r. Ratto delle Sabine ed altre scene di combattimento;
- fol. 24 v. e 25 r. La sconfitta di Faraone nel mar Rosso;
- fol. 25 v. fino al fol. 31 r. Scene di combattimento fra Romani e militi di popoli barbari (copie più o meno fedeli dei bassorilievi sulla colonna Traiana);
- fol. 31 v. e 32 r. Scena di sacrificio romano;
- fol. 32 v. fino al fol. 35 r. Scene di combattimenti e di trionfi;
- fol. 36 v. e 37 r. Gruppo di deità antiche;
- fol. 37 v. e 38 r. Bassorilievo di sarcofago rappresentante il trionfo di Bacco indico, analogo a quello raffigurato sul fol. 36 v. e 37 r. del taccuino di Wolfegg;
- fol. 38 v. e 39 r. Altro bassorilievo di sarcofago antico;
- fol. 42 v. e 43 r. I due gruppi di Monte Cavallo;
- fol. 43 v. e 44 r. Ercole e Anteo e scena di sacrificio romano;
- fol. 46 v. e 47 r. La Pietà, composizione tratta da un bassorilievo antico e tramutata nella scena relativa della passione di Gesù Cristo;
- fol. 48 r. Copie d'iscrizioni romane.

Nel gabinetto delle stampe e dei disegni negli Uffizi a Firenze, ventotto disegni sono attribuiti all'Aspertini. Fra essi i più importanti sono descritti nel Catalogo di quella raccolta, compilato dal cav. P. N. Ferri (Roma, 1890 e seg., a pag. 283). Appartengono quasi tutti a un periodo di molto posteriore a quello dei disegni di Wolfegg, come chiaramente si rileva dalla loro fretta nella composizione, e per la maggior parte anche dalle proporzioni sgangherate e dalla scioltezza e incertezza del tratto della penna. Sempre però nel taglio erto dei profili delle teste, e nei nasi piccini serbano per lo più analogia con le opere dell'epoca anteriore.

I più vicini al carattere dei disegni di Wolfegg sono i n. 1677 e 1678 categ. ornam. con frammenti di un corteo di baccanti, e il verso del n. 547 della medesima categoria, raffigurante un trofeo militare col genio della Vittoria e quello della Storia (esposto nella cornice 516 della prima colonna girevole). Un esempio spiccante della maniera piuttosto tarda dell'artista si scorge, invece, nel n. 126 categ. ornam., raffigurante un disegno per arazzo, di stile grottesco, nel cui centro un medaglione col Giudizio di Paride (pubblicato dalla ditta Alinari sotto il n. 676 fra le riproduzioni di disegni degli Uffizi). All'infuori di questi disegni, i più importanti del maestro nella raccolta in discorso, sarebbero i seguenti:

- n. 1383 (esposto nella cornice 369), Battaglia di Centauri, disegno a penna rilevato all'acquarello;
- n. 1384 (esposto nella cornice 368), Tentazione di Sant'Antonio, in chiaroscuro, va col
- n. 14637 (categ. figure, non esposto), Corteo di Tritoni e Nereidi, disegno a chiaro-scuro di esecuzione molto accurata, della migliore epoca del maestro, ma ritoccata da altra





Amico Aspertini: Disegno, Stuttgart: propr. di H. G. Gutekunst

mano; evidentemente un progetto per la decorazione di qualche facciata fra quelle numerose che (come narra il Vasari, V, 180) il maestro «imbrattò» nelle strade di Bologna.

Appartengono inoltre a lui i seguenti disegni, registrati sotto altri nomi, e cioè:

n. 676 (esposto nella cornice 282), Sposalizio della Vergine, attribuito al Mazzolino; disegno a penna tratteggiato nelle ombre, in cui l'Aspertini nell'ordinamento della composizione segue il detto maestro (fondo di architettura innanzi al quale si svolge la scena, come lo adopera il Mazzolino per ordinario), però si tradisce nelle sue fisionomie così caratteristiche. Pare di epoca giovanile;<sup>1</sup>

n. 1341 (esposto nella cornice 301), Apollo e Marsia, attribuito a Jacopo Barbari, ma sicuramente dell'Aspertini, disegno a penna, anche nelle ombre tratteggiato, dell'epoca fra il 1520 e 1530;

n. 1456 (esposto nella cornice 297), Disegno a penna, ombreggiato a tratti di penna, su carta scura, raffigurante Ercole col cinghiale sulle spalle, determinato nel Catalogo Ferri a pag. 238 come «maniera del Mantegna». Invece vi si riscontrano tutte le caratteristiche sopraccennate della maniera dell'Aspertini, sicchè non crediamo cadere in errore restituendolo a quest'ultimo;<sup>2</sup>

n. 12783 (non esposto), Battaglia di Centauri attribuita al Brusasorci, ma appartenente senza dubbio all'Aspertini; disegno a penna lavato leggermente al bistro, a tratti grossi, a forme gonfie, dell'ultima epoca del maestro.

Non sono invece suoi i seguenti disegni attribuitigli:

n. 1455 (esposto nella cornice 370) Sacrificio di Abramo, disegno a matita rossa e che è certamente del Sodoma;

n. 1640 e 1643 (categ. ornamenti, esposti nelle cornici 367 e 370), raffiguranti motivi ornamentali, ma in stile posteriore all'Aspertini (forse di Lelio Orsi);

n. 1453 (categ. figure), L'Incredulità di San Tomaso, un disegnacchio del Seicento;

n. 1568 e 1569 (categ. figure), La Musa tragica e comica, disegni a matita rossa che, secondo l'opinione del Ferri potrebbero essere del Puppini, bolognese;

n. 1542 (categ. ornamenti), Due putti volanti, del Seicento;

n. 6159 (categ. figure), Due gruppi di Ercole che combatte il leone, di un artista debole, molto posteriore;

n. 12132 (categ. figure), Adorazione dei pastori, disegno a pennello e seppia, nella maniera di Polidoro, ma di esecuzione troppo debole per lui;

n. 14139 (categ. figure), Una donna giacente a terra, morsa da un serpente e guardata da un uomo, disegno tardo dell'Accademia bolognese.

Nella raccolta di disegni dell'Accademia di Venezia due fogli sono esposti come opere dell'Aspertini. Mentre uno di essi, che riproduciamo in aggiunta, è indubitabilmente suo; l'altro, raffigurante una mischia di guerrieri, gli viene di certo falsamente attribuito, giacchè appartiene piuttosto a qualche artista indeterminabile della scuola umbra. Il primo disegno, invece, è un prodotto della maniera più matura del nostro maestro, specialmente quanto riguarda la composizione al basso del foglio di cui ci sfugge il soggetto (Giobbe fra gli amici suoi?). Nella scena della parte superiore del foglio, invece, ritroviamo ancora i ben noti caratteristici profili di vecchi del taccuino di Wolfegg e degli affreschi di Lucca e di Bologna.

Il gabinetto di stampe e disegni della regia Galleria di Dresda conserva un disegno a penna, raffigurante una ninfa seduta sulla groppa di un tritone, e attribuito nei vecchi inven-

<sup>1</sup> Come autore del presente disegno e dei n. 676, 1341 e 12783 fu per primo riconosciuto l'Aspertini dal dott. Jacobsen (cfr. *L'Arte*, VIII, pag. 92). E dallo stesso anche per primo gli fu tolto il disegno n. 1455.

<sup>2</sup> Il Catalogo Ferri accenna a un disegno simile a

questo nel Museo di Lilla, attribuito a Bramante. Non avendone conoscenza non possiamo dire se sia una replica fatta dall'Aspertini stesso, o una copia del suo schizzo eseguita da altra mano.



tari a Lorenzo di Credi (fu riprodotto nella *Gazette des Beaux Arts*, 1873, VIII, 226). Il Thausing, nella sua biografia di Alberto Dürer (Lipsia, 1884, 2ª ediz., vol. I, a pag. 299), fu il primo a combattere quest'attribuzione e ad assegnare il disegno in questione a Jacopo de' Barbari, il qual battesimo poi fu approvato dal Morelli (*Kunsthistorische Studien über italienische Malerei*, Lipsia, 1891, vol. II, pag. 370). Egli accenna alla forma rotonda del cranio della ninfa, alla sua bocca semiaperta e al pollice schiacciato del putto sonante la tibia, come segni distintivi della maniera del Barbari. Ma tutte queste particolarità sono pure in maggior grado caratteristiche per l'Aspertini; ed ora i migliori conoscitori dei disegni dei maestri italiani sono d'accordo nell'attribuire lo schizzo di Dresda al nostro artista.

All'asta del 25 e 26 maggio 1903 della ben nota ditta antiquaria H. G. Gutekunst a Stuttgart si trovavano parecchi disegni dell'Aspertini, provenienti da una raccolta privata di Darmstadt. Nel catalogo di quell'asta sono registrati sotto i seguenti numeri:

N. 8. Scena bacchica (123 × 189 mm.), disegno a penna e a seppia, lievemente tratteggiato nelle ombre, ascritto nel catalogo a un anonimo del secolo XV, ma indubbiamente dell'Aspertini. Dodici figure nude parte sedute, parte in piedi, raggruppate a guisa di un rilievo antico: un giovane inginocchiato davanti a un uomo seduto gli porge una fiaccola, un uomo seduto abbraccia una donna che davanti a lui sta in piedi, ecc. Questo disegno è entrato in possesso del sig. Charles Loeser in Firenze.

N. 27. Grande disegno eseguito, come il precedente e i cinque seguenti in penna e seppia con lievi tratteggiamenti nelle



Amico Aspertini: Disegno. Venezia, R. Accademia. (Fot. Anderson)

ombre, ascritto dietro la nostra determinazione insieme coi cinque seguenti all'Aspertini. Consiste in due fogli di 265 × 428 mm., empiti di due composizioni a striscia, una sopra l'altra e che dall'uno foglio vanno continuandosi sull'altro. La striscia di sopra raffigura una copia (con qualche duna delle solite alterazioni bizzarre del maestro) del bassorilievo delle Suovetaurilia, oggi nel Museo del Louvre e proveniente dalla chiesa San Marco in Roma. L'Aspertini l'ha disegnato anche nel taccuino di Wolfegg (a fol. 30 v. e 31 r. al basso; vedine la riproduzione aggiunta a questo articolo), ma sul nostro foglio l'ha svolto in dimensioni maggiori. Nella striscia inferiore si vede raffigurata una processione di Bacco indico, come se ne trova una analoga anche nel secondo taccuino del Museo britannico (f. 37 v. e 38 r.) e nel libro di Wolfegg (fol. 36 v. 37 r.). La nostra, però, è più sviluppata; e consta di 25 figure: un guerriero a cavallo apre il corteo, seguono più prigionieri, poi una pantera, un satiro e due elefanti condotti da un giovane nudo, un sileno su una pantera,

una biga tratta da due elefanti e occupata da due figure di uomini e due di donne, e finalmente seguita da due giovani a cavallo. Lo stile di queste due composizioni corrisponde del tutto a quello dei disegni del Wolfegg, e perciò debbono appartenere alla medesima epoca. Sul verso del primo foglio poi si vede la coronazione di un guerriero per un imperatore assistito da sei soldati, mentre il verso del secondo offre la copia dell'Arianna nel Vaticano. L'artista era visibilmente intento a riprodurre fedelmente il carattere della celebre statua e ci riuscì benissimo, astenendosi dalle solite sue bizzarrie e capricci.

N. 28. Due guerrieri a cavallo, in corsa sopra due nemici sdraiati a terra, preceduti da otto armati (185 × 275 mm.). Di epoca più tarda (presso a poco nello stile del disegno di Venezia).

N. 29. Bacco su un carro tratto da un leone e una leonessa e preceduto da un giovane centauro che porta una grande anfora, mentre altre figure seguono il carro (155 × 260 mm.). Della stessa epoca del n. 28.

N. 30. Presso un portico a sinistra si vede un capitano romano seduto, cui un giovane scudiero inginocchiato affibbia le gambiere, mentre gli sta davanti una figura femminile con una coppa nella destra. Due guerrieri su cavalli al galoppo, il cui movimento è raffigurato in modo piuttosto goffo, occupano il lato destro del disegno (187 × 267 mm.). Esecuzione e stile eguale ai due precedenti numeri.

N. 31. Due gruppi di Centauri e Lapiti combattenti (202 × 280 mm., v. la riproduzione aggiunta; le due figure del verso, rappresentanti Ercole che brandisce la mazza contro un guerriero fuggente, sono di mano diversa). La maniera di disegnar in questo foglio combina perfettamente con quella del disegno n. 546 più sopra descritto. L'esecuzione n'è più curata di quella dei precedenti, le proporzioni delle figure sono più giuste, i contorni più delicati; nonostante vi si rivela la maniera dell'Aspertini, nell'epoca matura della sua evoluzione.<sup>1</sup>

N. 32. Un cavaliere corazzato incita il suo cavallo sopra due guerrieri che stanno a terra (122 × 177 mm.). Al cavaliere mancano la testa e le braccia; al cavallo, di straordinaria lunghezza, la gamba anteriore diritta. L'uno dei guerrieri è sdraiato per terra, l'altro sta ginocchioni appoggiandosi alla sua destra, mentre la testa è chinata sulla spalla. Anche qui è manifesta l'imitazione di qualche modello antico. Stile e esecuzione come nei numeri 28 e seguenti.

I numeri 27, 28 e 29 furono acquistati pel Museo britannico, quelli 30 e 32 entrarono in una raccolta privata di Berlino, mentre il n. 31 si trova attualmente ancora in possesso della ditta Gutekunst.

Un disegno a penna, lavato al bistro, dell'Albertina di Vienna (Scuola romana n. 56), non ha guari, fu pubblicato come lavoro di mano dell'Aspertini. I vecchi inventari della raccolta lo registrano come opera del Bramante colle seguenti parole: Camino con manto riccamente decorato, coronato in alto dalla figura di una Fama sonante la tuba fra due genî nudi portanti fiaccole, più in basso putti alati che suonano con vari strumenti. Il professor Wickhoff nel suo Catalogo ragionato dei disegni italiani dell'Albertina<sup>2</sup> lo battezza per « un maestro lombardo posteriore al Bramante e la cui maniera arieggia quella del Bambaja ». A noi invece pare sicuro che l'autore del disegno dell'Albertina si debba cercare fra gli scultori che si adoperarono nella decorazione del Palazzo comunale e di Santa Maria

<sup>1</sup> I due gruppi — come m'informa gentilmente il prof. Robert — sono quasi letteralmente copiati da un sarcofago antico oggi smarrito, che verso il 1550 era nel Pal. Valle-Capranica, dove lo copiò l'autore del Codice Coburgense (vedine la riproduzione in ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Leipzig, 1890 e segg., vol. III, 1, tav. XLI, 133 e il testo a pag. 155). Anche Raffaello ne ha preso i modelli per parecchie

raffigurazioni ornamentali nelle Logge vaticane.

<sup>2</sup> Cfr. *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses*, Vienna, 1892, vol. XIII, parte II, a pag. CLXXXV. Il disegno in discorso fu riprodotto sotto la denominazione dell'Aspertini nella raccolta di disegni dei maestri antichi, edita dallo Schönbrunner e dal dott. Meder a Vienna, Gerlach & Schenk, nel vol. VII sotto il n. 745.



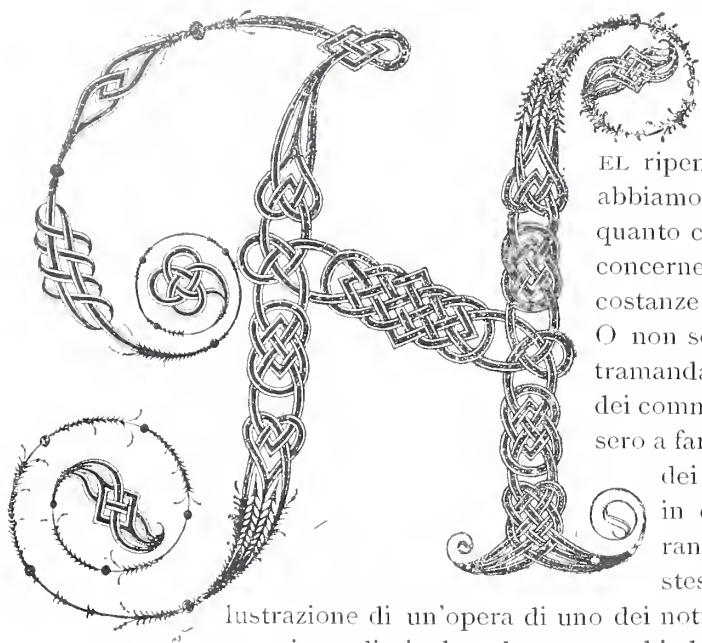
de' miracoli a Brescia (Stefano Lamberti, Gaspare da Cairano, Giov. Gasp. Pedoni, ed altri). In ogni modo esso non ha nulla che rammenti l'Aspertini, nè nelle forme svelte e nei tipi graziosi, nè nella composizione ben ponderata dell'architettura — genere d'arte che l'Aspertini, per quanto ne fanno testimonianza i suoi disegni conosciuti, non ha mai coltivato — nè nella distribuzione giusta benchè straniera dell'elemento decorativo.

Similmente nel Museo di Stockholm due disegni, provenienti ambidue dalla raccolta Mariette, si attribuiscono senza fondamento all'Aspertini. Il primo (n. 241, a penna, con tocchi di pennello), raffigurante l'Adorazione dei pastori, non ha nulla a che fare coi suoi tipi fisionomici e cogli altri segni distintivi della sua maniera, così facilmente riconoscibili. Appartiene senza dubbio a un allievo del Francia. Per Giacomo Francia la composizione e il modo di disegnare ci pare troppo libero e sciolto. Attribuendolo alla maniera tarda di Lorenzo Costa non si cadrebbe in isbaglio. Il secondo disegno (n. 668, al pennello, rilevato con tratteggiamenti di penna nelle ombre e nei contorni) porta di mano del Mariette, le segnature: « Manichei contra August(inum) » e « Amico Aspertini, Cabinet Crozat ». Raffigura il dotto vescovo di Ippona in disputa contro la schiera numerosa dei suoi avversari; il fondo è occupato da una magnifica chiesa a tre navi, a volte e pilastri. Al primo sguardo il disegno tradisce qualche analogia coll'Aspertini. I tipi fisionomici hanno somiglianza con quelli del suo disegno di Venezia sopra descritto e riprodotto, i ciuffi sporgenti sopra le fronti e i visi « chiffonnés » lo rammentano, e le vesti fluenti che non si conformano a decisi motivi di pieghe si ritrovano in modo analogo nel disegno sopr'accennato, per un arazzo degli Uffizi. La composizione, invece, e l'ordinamento grandioso del fondo architettonico non corrispondono del tutto alla maniera del nostro artista. Egli, in questo riguardo, rimane sempre nei suoi quadri e affreschi un puro quattrocentista, mentre il maestro del disegno di Stoccolma nella composizione si attiene al modello creato da Raffaello nelle stanze del Vaticano (Disputa, Scuola di Atene). L'Aspertini, nella migliore epoca della sua attività, avrebbe egli per eccezione raggiunto simile altezza? Ci pare inverosimile; propenderemmo, all'opposto, ad assegnare il nostro disegno al Mazzolino. L'ordinamento della composizione, col punto visuale preso al basso e col fondo d'architettura rilevato per mezzo di parecchi disegni di scale — lo ritroviamo in molti suoi quadri. Ma non conosciamo abbastanza disegni del detto maestro, per potere — confrontandoli collo schizzo di Stoccolma — determinare in modo definitivo l'attribuzione di quest'ultimo a lui.

C. DE FABRICZY.

# LA PALA DI MARCO D'OGGIONO

NELLA CHIESA PARROCCHIALE DI BESATE



EL ripensare ai nostri antichi artisti, quante volte non abbiamo provato il rincrescimento di dovere constatare quanto ci troviamo all'oscuro rispetto a tutto quello che concerne le vicende della loro vita e in ispecie delle circostanze che accompagnarono l'origine delle loro opere! O non sono relativamente rari i casi nei quali ci sia stata tramandata qualche notizia che valga a richiamarci i nomi dei committenti delle opere d'arte, dei moventi che li spinsero a farle fare, dell'esito ch'ebbero secondo l'estimazione dei contemporanei, senza parlare delle disposizioni in che si trovava l'artista nel tempo che stava lavorando, e delle successive sorti subite dalle opere stesse? Non riescirà sgradita pertanto al lettore l'il-

lustrazione di un'opera di uno dei noti allievi di Leonardo da Vinci, poi che ci porge occasione di rivelare ben parecchi dati storici, atti a gettare uno sguardo sui particolari che la concernono nelle successive fasi della sua esistenza.

Il paese di Besate pel quale fu eseguita trovasi a poca distanza dal sobborgo di Abbiategrasso in provincia di Milano. Quivi se ne stava fino a pochi mesi or sono rincantucciata e presso che ignorata in un'oscura cappella della parrocchia. Spetta ad un cittadino milanese, al conte Napoleone Bertoglio-Pisani, villeggiante in quel luogo, il merito non solo di averne avvertita l'importanza, ma altresì di essersi preso a cuore l'urgente restauro del dipinto che pochi mesi or sono si trovava sempre in pessimo stato di conservazione. E ben lo sa chi lo vide, allorchè il suddetto mecenate si assunse di affidarlo alle cure del prof. Luigi Cavanaghi. Le condizioni in cui si trovava il quadro erano delle più miserande che si possano immaginare. Alto ben m. 1.76 e largo 1.48, i tre assi di che si componeva si erano venuti disgiungendo in modo da dar luogo a fatali, sensibilissime spaccature in senso longitudinale. La superficie del colore poi si presentava, grazie ad antico preteso restauro, rozza-mente ridipinta con densi colori ad olio, senza per questo avere impedito che si fossero verificate in moltissime parti delle scrostature che mettevano a nudo il fondo, ossia l'imprimitura sul legno. E nonostante ogni buon intenditore vi ravvisava un'opera della buona epoca della nostra arte pittorica, e dai tipi, non che da quanto vi rimaneva di originale, poteva desumere criteri sufficienti per accertarsi che si trattava di un dipinto di quell'allievo del grande Fiorentino, che se fu superato da altri compagni per finezza d'ideali e perfezione di forme, non fu secondo a nessuno per quanto concerne la bontà della tecnica adoperata nel suo modo di dipingere.



Eseguito, come vedremo, in tempo di fiera pestilenza, la composizione era stata fatta in relazione al caso. Siede la Madonna nel mezzo sopra un rialzo, la destra stesa in atto di benedire il popolo devoto del paese. Il Bambino dal lato sinistro della madre si sporge verso un santo, dal capo calvo e dalla lunga barba, nel quale, non ostante manchino gli attributi consueti del leone e del cappello cardinalizio, vuolsi segnalare il penitente San Girolamo.

Dal lato opposto si presentano due santi francescani, uno dei quali coll'indice destro teso accenna al divino Putto, con un gesto di origine prettamente leonardesca non meno di quello della mano destra della Vergine, desunta, come facilmente si avverte, dal gesto della celebrata *Madonna dalle roccie*. Curioso poi è lo sfondo, a vasto paesaggio, in mezzo del quale si erge una montagna a roccie scoscese, ch'è caratteristica pel nostro pittore (per quanto non estranea a concetti del maestro), e che in modo analogo si vede da lui introdotta fra altro nel suo quadro dei tre arcangeli nella Pinacoteca di Brera.

Lungo fu il lavoro intrapreso dal prof. Cavenaghi, principalmente nel rimuovere una così considerevole parte di colore inconsultamente sovrapposto all'antico, per cui massime il paesaggio ed i panneggiamenti con tutto il tratto sottostante erano stati orridamente alterati e deturpati, ma infine l'opera ha riacquistato tutta la freschezza e lo smalto delle tinte consuete all'autore. Ed a onore del vero vuolsi notare, che non ultima delle parti, già pesantemente ripassate ed ora felicemente recuperate nella loro esistenza originale è quella del piccolo fregio a fogliami con bocche di delfini, ricorrente nella parte inferiore del quadro, motivo graziosissimo, e che testimonia in favore del gusto di Marco nel campo dell'arte decorativa, così squisitamente coltivata generalmente a' suoi tempi in Lombardia.

Fra le aggiunte dovute al pennello dell'antico sedicente restauratore eravi quella della iscrizione: *Hoc opus fecit fieri communitas Besati*, inabilmente collocata sul piano orizzontale sovrastante al fregio accennato, ora per desiderio del conte Bertoglio riportata sulla facciata del gradino superiore, dove sta a richiamare laconicamente l'origine del quadro, più esplicitamente spiegata in alcuni antichi documenti, interessanti pei particolari che contengono. Per essi è venuta primamente a confermarsi la congettura già espressa dal conte Napoleone Bertoglio, che il quadro fosse stato ordinato dal comune di Besate verso il 1524 *in vendimento di grazie dell'essere stata salva da qualche grande sventura, e, forse, dalla peste*, che inferì in quell'anno appunto a Milano e nei dintorni. Egli rammenta inoltre come furono funesti i primi decenni del Cinquecento *per il paese che si estende fra Milano e Pavia, ed in cui si trova Besate; di continuo sottoposto alle scorrerie ed a tutti gli orrori della guerra che vi si combatteva fra gli eserciti dell'imperatore Carlo V, del duca Francesco II Sforza e del re di Francia, Francesco I, per il possesso del ducato di Milano*, mentre nello stesso anno 1524 fu preso e saccheggiato il borgo di Abbiategrasso.<sup>1</sup>

Tornando poi sull'argomento, il nostro mecenate ecco come s'esprime:<sup>2</sup> « Di questo quadro interessante non mi era riuscito di trovare alcun documento o memoria e nemmeno di conoscere alcuna tradizione che gli si riferisse. Ora il reverendo parroco di Besate, don Pietro Zanatti, cortesemente secondando il mio desiderio, rinnovò un'accurata ricerca in quella parte dell'archivio parrocchiale salvata dall'incendio del 1743, e in un fascio di vecchi conti e carte di poca o niuna importanza gli capitavano alle mani due mezzi fogli scritti che ne hanno molta al riguardo. L'uno porta la nota dei quadri della chiesa, incompleta, e l'altro un breve promemoria, ambedue del medesimo anno, e che trascrivo nella loro testuale lezione:

« 1799.

« Quadri esistenti nella Chiesa Parrocchiale del Luogo di Besate.

« Uno rappresenta la Natività di N. S. con la Vergine con in braccio il Bambino, con intorno San Girolamo, S. Francesco ed altri. Questo come da un promemoria bruciato quando bruciò l'archivio nel 1743.

<sup>1</sup> Vedasi in proposito il suo articolo intitolato: *Di un quadro ignorato di Marco d'Oggiono nella chiesa parrocchiale di Besate*, in *Arte e Storia*, 30 settembre 1903.

<sup>2</sup> Secondo articolo sull'argomento, sotto il titolo *Altre notizie sul quadro di Marco d'Oggiono a Besate*, in *Arte e Storia*, 16 dicembre 1903.

« Come diceva la nota bruciata fu fatto fare con le oblazioni delli parochiani e dei Signori capi che fecero venire qui il pittore che era di Milano, venne qui perchè era amico delli Capitani Mezzabarba e Pisani.

« Il pittore era di Milano ma era di Ogiono. L'anno è il 1524. Fu sempre all'altare maggiore.

« Uno di S. Andrea.

« Il Magistrato politico voleva farli portare a Milano in questo anno.

« 1799.

« Pro memoria.

« Li gendarmi mandati dal magistrato camerale oggi 15 luglio volevano impossessarsi delli quadri del Giesù e di S. Andrea perchè sono del pittore Marco di Oggionno. È solo quello del Giesù di Marco di Oggionno e non quello di S. Andrea.<sup>1</sup>

« Il Card. Pozzobonelli lo lodò nel 1747 nella visita pastorale. Secondo quello si dice dai vecchi, perchè non si trova più carteggio, fu dipinto qui nel luogo di Besate nel tempo di un gran contagio ».

Queste note ingenue confermano la paternità del quadro, la quale per altro, già più non era discutibile e confermano le mie induzioni circa il tempo e gli eventi. Il quadro, erroneamente intitolato *Natività*, sarà stato all'altar maggiore dell'antica chiesa e fors'anco a quello della chiesa più tardi ricostrutta ed aggrandita, ma dev'essere passata di certo nella cappella laterale dov'era in adesso, allorchè sul finire del secolo XVIII o al principio del seguente fu eretto l'attuale altar maggiore che non ebbe mai quadri, nè, per la sua costruzione, potrebbe averne. I capitani Mezzabarba e Pisani appartenevano ad antiche e patrizie famiglie che sino da quel tempo possedevano nel Comune. Il gran contagio, durante il quale venne la tavola dipinta, era per l'appunto la peste, manifestatasi in questa regione dopo che fu preso e messo a sacco il borgo di Abbiategrasso nel 1524.

Il nostro mecenate più in là esprime la congettura, che la bufera dei tempi napoleonici avesse cagionato la dispersione di ogni altra memoria e tradizione intorno al quadro, che d'allora in poi non si trovò rammentato altrimenti che per un testamento di una tale Catarina Mandella, conservato nell'archivio parrocchiale, in data 22 maggio 1631, portante un legato di messe da celebrarsi « in dicta parochiali Ecclesia ad altare Beatae Virginis Mariae sub nomine Communis dictae ».

Se non che ulteriori ricerche del parroco Zanatti sortirono il felice esito di mettere in luce un nuovo documento affatto inedito fin qui, non meno ingenuo dei surriferiti ma viepiù circostanziato pel suo contenuto e interessante per le notizie di fatto intorno all'opera d'arte e all'artefice. Trattasi di un foglio autografo del benemerito parroco che nel 1799 salvò la pala dalle mani dei Francesi. E noi siamo lieti di poterlo trascrivere qui nella sua integrità:

« 1799.

« Pro memoria.

« Il quadro che si trova nella cappella prima a sinistra vicino all'uscio del campanile è stato pitturato dal pittore Marco di Ogiono in questa cura di Besà l'anno 1524. Il Senigo, che tenne il *Cronicon* di Besà, dice così in un suo promemoria che io copio:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Intorno a quest'ultimo il conte Bertoglio mi comunica quanto segue: « Il quadro di Sant'Andrea è una tela piuttosto grande, che ora non sta nella chiesa parrocchiale, ma in quella sussidiaria di San Rocco. È attribuito a Bernardino Campi in vecchie note che si conservano nell'archivio parrocchiale ».

<sup>2</sup> In proposito il conte Bertoglio: « Francesco Senigo, di famiglia pavese, notaro e proprietario in Besate, scriveva il suo *Cronicon* nel primo quarto del 1600; il padre suo Gian Giacomo viveva nella seconda metà del 1500; è dunque molto probabile fosse già nato quando Marco d'Oggiono venne a Be-





HANC TABULAM A MARCO VOLO A.D. 1524 DEPICTAM TEMPORARI  
HOMINUM MOE INFIRIA DETURPATAM COMES NAPOLEO BERTOLIVS  
PISANVS EQ. HIER. INSTAVRARE FECIT ET CORONA EXORNARE A.D. 1903





« Il padre mio che passò a miglior vita mi disse che lo quadro detto del Giesù venne pitturato qui uel paese di Besà. Cominciò l'opera il giorno 2 february et terminò lo giorno 27 giugno. Li capi del paese Mezzabarba et Pisani et De Capitaucis et Senigo cum rectore della parrocchiale hano sborsato il 2 february scuti 25 e poi scuti 25 alli 15 di maggio e poi 35 alli 29 di giugno. Vi fu in quel tempo un grande contagio nel borgo di Abbià et paesi circostanti, per il quale multi et multi morsero. Besà fu libero et multi morsero at Motta. — Si fece grande festività il giorno 3 Lugo 1524 portando il quadro per lo paese et il retore della cura D. Marcaulonio delli Agostini sermonem fecit. Lo pittore habilava voleutieri à Besà, perchè si stava bene et vi era buona società delli capi et bibebat vinum mollo buouo delle Falabre, terre che si ritrovano a Besà con Motta. Dormiva nella cà delli Pisani.

« Così il Senigo. Nell'anno 1799 alli 15 luglio vennero qui li gendarmi ed il Commisario dipartimentale dell'Olonà, per portare in Francia il quadro, perchè dicevano era di grande stima. Essendo io stato avvertito lo feci nascondere. Nessuno sapeva che era di Marco di Oggionno, eccetto che uno, che fece la spia alli ufficiali della repubblica — ed ebbe pagamento.

« Il mio antecessore fece pulire il quadro dal pittore che venne a pitturare la chiesa, ma ha commesso un grosso sbaglio.

« Curato SANCHIOLI ».

Questo promemoria dà luogo a diverse riflessioni. In primo ci rivela la modestia nelle pretese del pittore, se in tutto si contentò pel suo lavoro di un compenso di 85 scudi, per quanto buono ed abbondante potesse essere il vino messo a sua disposizione. Nello stesso tempo ci dà un'idea dell'entusiasmo e del fervore religioso di quei buoni terrazzani, che non rifuggirono dal sobbarcarsi alla fatica di portare in processione quella massiccia pala, certamente in segno di gratitudine a Gesù e alla Madonna, per essere stati preservati dal temuto flagello, argomento codesto che non sarà in alcun modo rimasto estraneo al sermone pronunciato nella occasione.

Bella poi la coincidenza dell'interesse dimostrato fra altre dalla famiglia Pisani (sia col concorrere nella spesa per l'esecuzione dell'opera d'arte, sia per avere ospitato l'artista nella propria casa), con quello affermatosi ai dì nostri dal gentiluomo erede di quel nome, che non volle essere da meno degli antichi Pisani, assumendo a tutte sue spese l'impegno di rimettere in onore la pala di Marco d'Oggionno.<sup>1</sup>

Dai tempi più antichi venendo a quelli dell'invasione francese della fine del XVIII secolo, chi non ravviserebbe un segno dei tempi nel racconto del tentativo di portar via il quadro, fortunatamente sventato mercè l'accortezza del pastore di quell'umile gregge? Il quale pastore ci si palesa inoltre per un uomo di buon senso nella sua espressione di biasimo inflitto al suo predecessore nella cura delle anime, per aver voluto far pulire il quadro da un pittore, che a dir molto, come vuolsi presumere, sarà stato poco più di un semplice imbianchino.

Il caso della pala di Besate invero va contato nel novero di quelli, pur troppo numerosi, di scempi perpetrati da artefici sprovvisti delle qualità da richiedersi in un restauratore. Col pretesto della necessità di *pulire* i dipinti, quante volte non furono questi sciupati, o per lo meno arbitrariamente ricoperti con nuovi colori? Che il rifare un dipinto poi sia più agevole cosa che quella di ricuperarne la superficie originale, celata da inconsulte superfetazioni e di reintegrare fedelmente le parti mancanti, lo prova anco una volta il processo tenuto

sate. Questo *Cronicon*, che esisteva nell'archivio parrocchiale nel 1799, ora non è più reperibile, per quante ricerche si siano fatte ».

<sup>1</sup> « Il mio legame coi Pisani », mi scrive il conte Bertoglio, « dipende dal fatto che mia madre, vedova del conte Leopoldo Maria Bertoglio, padre mio, passò

a seconde nozze col nobile Giov. Pisani, commendatore Gerosolimitano, patrizio di Alessandria, che, ultimo del suo ramo, volle adottarmi e nominarmi erede; così, per legge, passarono a me gli antichi beni e la casa di Besate, non che l'aggiunta del cognome di Pisani ».

dal prof. Cavenaghi in quella che nel vero senso della parola vuolsi chiamare opera di *ripri-  
stino*, da lui condotta a compimento nel caso di che si ragiona, dopo che l'esperto sig. Fran-  
cesco Annoni ebbe eseguito lodevolmente, come di consueto, il trasporto della superficie del  
colore dal legno sulla tela.

Allo stesso artefice poi il conte Bertoglio commise l'opera della nuova decorosa cornice  
nello stile del tempo, in sostituzione della semplice fascia di legno logora e guasta che cin-  
geva il dipinto anteriormente. Fu condotta sopra disegno di ottimo gusto dell'architetto  
Perrone, altro fra gli addetti all'Ufficio Regionale dei monumenti di Lombardia. Il quadro ora



Il Bambino Gesù e San Giovannino che si abbracciano  
Galleria L. Mond, Londra

figura nella chiesa in luogo meglio rischiarato, cioè sull'altare della cappella Bertoglio-Pisani,  
dal proprietario all'uopo fatta pure restaurare.

Mentre sul fregio superiore della cornice si leggono le parole sacramentali: *Sancta  
Maria Mater Dei ora pro nobis*, al basso il gradino reca la seguente iscrizione: *Hanc tabulam  
a Marco Ugloho A. D. 1524 depictam temporum hominumque iniuria deturpatam Comes  
Napoleo Bertolius Pisanus Eq. Hier. instaurare fecit et corona exornare A. D. 1905.*

Un richiamo appropriato al gusto leonardesco si avverte nell'ornato a cordami intrecciati, onde vanno decorati i piani delle lesene.

Che il pittore Marco stesso del resto avesse attinto all'ideale del maestro anche nelle  
conformazioni delle sue figure è cosa che si rileva dal più al meno in tutte le sue opere, ma





Trittico: capolavoro di Marco d'Oggiono. Galleria Crespi, Milano

viemaggiormente in alcune di modiche dimensioni, dove si direbbe ch'egli sia riescito a superare sè stesso. Di tali è certa soavissima Madonna in mezza figura col Bambino che le si stringe al collo, una fra le perle della già Galleria Bonomi-Cereda in Milano, passata a far parte ora della raccolta artistica del banchiere Alfredo Vonwiller in Milano stessa.

Un'altra tavola di una delicatezza non mai raggiunta altrimenti dal nostro pittore è quella contenente un motivo, noto ai conoscitori per frequenti repliche, vale a dire quella dei due Bambini Gesù e San Giovanni seduti per terra, in atto di abbracciarsi e di baciarsi. Vi è tanto dello spirito di Leonardo in questo motivo da far pensare che a lui realmente se ne abbia a far risalire l'invenzione, forse tuttora ritrovabile in qualche suo disegno. Marco lo ripeté per lo meno due volte in pittura, cioè in due tavole passate in Inghilterra ed ora appartenenti l'una alla Pinacoteca reale di Hampton Court presso Londra, l'altra alla scelta collezione del signor Lodovico Mond in Londra. Chi le abbia potuto paragonare fra loro non esiterà a dare la preferenza a quest'ultima, che venne tanto ammirata pochi anni or sono nella memorabile esposizione dei maestri della pittura lombarda tenutasi nel Burlington Fine Arts Club. Opera codesta che spetta indubbiamente alla migliore età dell'artista e che segna l'apogèe del suo affiatamento col grande maestro, non solo per la grazia espressa in quei due putti e la pastosità affatto leonardesca delle loro membra, ma altresì per l'accurato studio dal vero degli accessori riferentisi, all'ambiente che li circonda, in ispecie delle erbe e dei fiori in mezzo ai quali stanno seduti.

La pala di Besate, per quanto sia lungi dal raggiungere tanto magistero d'arte, dovendosi pure ritenere di parecchi anni posteriore al quadro del signor Mond, nella figura animata del Bambino Gesù tuttavia porge grandissime somiglianze col medesimo, ove si ponga mente alla struttura ben tornita delle teste e dei corpi dei putti.

Come termine di confronto infine ci piace richiamare alla memoria l'opera di Marco che va considerata come la più monumentale fra quante di lui si conoscono. Intendesi il doppio trittico che doveva grandeggiare anticamente dall'alto dell'altare nella chiesa del suo paese natale e che per una serie di vicende adorna al presente la parete di una sala della Galleria Crespi in Milano. Quale indizio di speciale soddisfazione provata nel compimento dell'opera vuolsi considerare il fatto che l'autore contro il suo solito volle segnare non solo col nome di battesimo, (come fece nel quadro dei tre Arcangeli) ma anche con quello della sua provenienza, il suo massimo lavoro, MARCI OGIONIS P., iscrizione che non si saprebbe retamente interpretare se non per *Marci Ogionis pictura*.

Non essendo questo il luogo di fermarci ad esaltare la meravigliosa forza e lucentezza del colorito, nè di rilevare il caso, unico forse, nel quale l'artista ci si rivela quale egregio pittore di ritratti, ci piace di avvertirvi le somiglianze col quadro di Besate. Evidentemente lo richiamano infatti non solo le figure della Madonna e del Bambino, ma anche i gesti loro, ai quali si aggiunge quello del San Giovanni Battista, che analogamente al Santo francescano nell'altro quadro accenna al Bambino Gesù.

La fonte più cospicua di simili gesti alla perfine si riscontra nel grande capolavoro di Leonardo, il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie, nel quale da gran tempo è stata avvertita la portata psicologica inerente ai movimenti delle mani.

Non ultimo fra gli allievi che studiarono e copiarono la sua *Cena* fu il nostro pittore. È opera sua infatti la copia condotta ad olio, di notevoli dimensioni, che sta appesa nella *Grande Galleria* della Pinacoteca del Louvre, come vorrà essere riconosciuto da quanti hanno imparato a conoscere l'artista nelle sue produzioni. Non gli si possono attribuire invece quelle che il conte Napoleone Bertoglio volle rammentare nel suo primo articolo citato. Quella dipinta a fresco, infatti, proveniente dal demolito convento di Castellazzo ed ora collocata in vicinanza dell'originale di Leonardo nella sala del celebre refettorio, si scosta apparentemente dal suo fare e con maggiore probabilità di aver colto nel vero è esposta come opera di Andrea Solari; quella, già nella Certosa di Pavia, ad olio, da tempo visibile



in Londra nella Royal Academy, ben che sia quivi indicata quale opera di Marco, secondo la persuasione dello scrivente vorrebbe essere riportata alla mano di altro allievo del Vinci, starei per dire più dolce e meno accentuato di quello soglia essere Marco e da identificarsi con l'artista tuttora avvolto nel mistero, per quanto concerne la sua vita, noto coll'appellativo familiare di Gian Pietrino, un artista che nei suoi momenti migliori partecipò del sentimento estetico di grazia e di spirituale finezza del maestro più del discepolo di che ci siamo intrattenuti fin qui.

GUSTAVO FRIZZONI.

## LA QUADRERIA STERBINI IN ROMA



IL dittico prezioso esposto dal comm. Giulio Sterbini a Grottaferrata ha avvivato il nostro desiderio di conoscere e illustrare la quadreria della quale è nobile parte il dittico stesso; e siamo lieti di poter far conoscere ai nostri lettori, grazie alla condiscendenza del proprietario, parecchie opere d'arte ignorate sin qui, degnissime d'essere ricordate nelle monografie che si vanno tessendo sugli artisti italiani.

Del dittico attribuito a Cimabue l'*Arte* ha dato già conto. Noi lo mettemmo in relazione con la Madonna della cappella Rucellai in Santa Maria Novella, accennando all'esistenza d'una personalità artistica non definita sin qui, manifestatasi in quel dittico verso il 1320, circa il tempo in cui Luigi d'Angiò, che vi è figurato, fu messo nel novero dei beati. Taluno potrà osservare che la critica del Wichkoff, del Richter e del Douglas nega la Madonna Rucellai a Cimabue, e quindi che il punto di partenza vien meno per ritenere d'un nuovo discepolo e seguace di questo pittore il dittico Sterbini; ma alla critica negativa di quegli scrittori si oppose il Fry, sostenendo con criterî stilistici l'attribuzione tradizionale. Vero è che recentemente il Suida, pure ammettendo che la Madonna Rucellai riveli uno spirito differente da Duccio di Boninsegna, al quale fu attribuita dagli storici suddetti, propende a crederla opera d'un maestro avente caratteri comuni con Cimabue e con Duccio, ma senza la forza di quello e la bellezza delle linee di questo. Siffatta opinione, assai discutibile, non nega del resto alla Madonna Rucellai

le affinità con Cimabue, dal quale facciamo derivare l'arte del dittico.

Un altro problema importante è la determinazione dell'autore d'un'anconetta, attribuita a Taddeo Gaddi (fig. 1). Trattasi invece d'un più antico e diretto cooperatore di Giotto, ben distinto da lui per la ricerca accurata di qualche particolare eleganza, per il menomato movimento realistico delle figure, e soprattutto nel mutamento delle proporzioni de' corpi e delle teste. La tavola era la parte mediana d'un trittico, che ora manca delle ali. Una cuspidale con foglie rampanti s'innalza sulla sua centina ogivale, racchiudendo l'immagine del Redentore entro un disco. Nel mezzo della tavola, sopra un alto scanno marmoreo con torricciuole laterali e adorno di stoffa ricamata a quadri e a romboidi d'oro, la Madonna alta, allungata, tiene il Bambino ritto sulle ginocchia, solo in parte coperto da un drappo rosso. Egli getta le braccia al collo della madre, che inchina tristamente il capo verso il fanciullo, il quale ardito e forte la guarda negli occhi. I quattro angeli, due per lato, o indicano il gruppo divino, o s'appoggiano al trono, secondo il motivo usatissimo già nell'arte di Cimabue e de'suoi contemporanei. Alti sono gli angeli, nobili paggi d'onore; grandi i santi, coperti da sacro paludamento, fissi con lo sguardo al gruppo divino.



Quest'opera crediamo della stessa mano che fece per San Pietro in Vaticano, sotto la direzione di Giotto, la grande pala d'altare, ora divisa in parti, nella sagrestia della basilica. Sappiamo dal Baldinucci che la pala fu commessa a Giotto dal cardinale Jacopo Gaetano Stefaneschi; ma è probabile che il sommo maestro, intento ai grandi affreschi della tribuna,



Fig. 1 — Roma, Collezione Sterbini. Giotto?

lasciasse la cura di dipingere parte della tavola a un suo compagno. Le grandi storie della tribuna, ampliandosi la chiesa, andarono distrutte, e solo ne resta un frammento con le teste dei Santi Pietro e Paolo, da noi scoperto in una casa privata d'Assisi. Invece la pala d'altare, ascrivita concordemente a Giotto stesso, si conserva intera nella sagrestia vaticana. Non a Giotto appartiene essa principalmente, ma a un suo compagno od aiuto, che allunga le

forme del maestro, e ne scema la forza drammatica. Mettendo a riscontro all'anconetta Sterbini la tavola mediana della pala vaticana, rappresentante il Salvatore seduto in trono in atto di benedire con la destra e di tenere con l'altra mano il libro della verità, si vedranno simiglianze, specialmente negli angioli che si dispongono come assistenti intorno al seggio divino.

Lo stesso maestro, che dipinse nella gran pala d'altare di San Pietro, fece la *Coronazione della Vergine* in Santa Croce a Firenze, pure ascritta concordemente a Giotto, a causa d'un'iscrizione apposta sul giardino dell'ancona alla fine del Quattrocento. Anche in quella gli angioli e i beati sono dello stesso aspetto, della stessa mano del quadro Sterbini e della pala vaticana.

Giotto, amando forse la libertà permessagli nelle grandi pareti e dall'affresco, ricorse certo per le piccole tavole d'altare a' suoi aiuti. Anche a Bologna, nel trittico che fu esemplare sacro alla pittura bolognese, vedesi, appena nella tavola mediana e nei medaglioni della predella, il colore nutrito e la forza tragica di Giotto. Quegli aiuti del sommo maestro frescarono, a nostro avviso, le celebri vele della basilica inferiore d'Assisi ascritte a Giotto medesimo. Vi si vedono pure teste d'angioli che fanno perfetto riscontro a quelle dell'ancona Sterbini. E come nelle vele, così nelle limitrofe rappresentazioni della volta a botte, nella crociera a destra della basilica di San Francesco, si rivedono le teste oblunghe, le espressioni tranquille e ieratiche delle figure, le composizioni semplici, ordinate, severe. Taddeo Gaddi, a cui erroneamente s'attribuì l'ancona Sterbini, rappresenta lo scadimento delle forme giottesche; il nostro anonimo pittore la riflessione schietta di esse, compassata, ma fedele. Evidentemente questi è più antico di Taddeo, anzi lo precede d'una generazione, se collaborò, come noi giudichiamo, alla gran pala vaticana eseguitasi verso il 1300. A tale maestro dalle teste oblunghe, a tale mite e religioso compagno di Giotto appartiene l'anconetta Sterbini.

I trecentisti senesi sono pure rappresentati nella collezione: ne inizia la serie una tavoletta di Segna di Bonaventura (fig. 2), seguace di Duccio da Boninsegna, con la pittura del *Presepe*, in cui raggruppò più azioni insieme. Si vedono le cure apportate dalle ancelle al Bambino, l'arrivo de' Pastori e de' Magi, l'adorazione degli angioli. Che l'ingenuo maestro, autore di questa tavoletta, sia senese e scolaro di Duccio, è spiegato dai colori delle carni e delle vesti, dal tipo grandioso dei visi, dalla fronte sporgente e dalle guance grasse. Rosa, rosso e azzurro sono i colori che dominano e risaltano sul monte biancastro e sul fondo aureo.

Ben più grande e nuovo ci appare Simone Martini con la tavoletta rappresentante San Giovanni Evangelista (fig. 3). L'amico del Petrarca creò questa meravigliosa figura di giovane nobile e solenne, come un santo dell'età d'oro bizantina, ma italianamente bella e gentile. Il frammento di polittico è una creazione a sè, per la cura che il maestro pose nell'idealizzare il bel giovane veggente di Patmos che fissa lo sguardo innanzi a sè per scrutare i segni dell'avvenire. Tutto il suo volto tendesi attento, senza scomporsi, nobilmente: esso è allungato, ed ha brevissima la bocca, rossi i capelli che lo incorniciano, e spiccano bene sull'oro del fondo. Le carni leggermente arrossate lasciano scorgere la loro preparazione verde; la tunica ampia, rotondeggiante e tortuosa alla gotica, scende a coprire il busto, pure avvolto dal manto rosso ornato di orlature a ricami e graffi d'oro. In quest'opera si vede come l'arte già tutta rinnovata di Simone Martini non serbasse più tracce delle antiche convenzioni; ma la grandezza sacerdotale e il sacro decoro designati da quelle convenzioni, non eran venuti meno nelle sue immagini fiorenti. Simone prodigò ai Santi tutto il fasto della vita terrena; Giotto nel carattere, nell'imperio della volontà, nell'energia del gesto trovò la grandezza morale. Il primo dalla nobiltà, dalla regalità trasse i suoi tipi; Giotto dalla sincerità popolare. Quegli, memore dei Bizantini che affidarono a Duccio tesori di bellezza, auree icone, imperiali paludamenti, alle sue immagini lucenti, come smaltate nell'oro, con le vesti tessute di filigrana, diede ogni gentilezza d'orafo senese, ogni ricchezza d'adoratore, porpora e oro, incenso e mirra; Giotto offrì l'anima, ond'è che questi s'avvolse della luce di Dante, quegli nel mite lume del Petrarca.



Un altro bel saggio dell'arte di Simone Martini è il frammento d'un polittico, trasportato, come si apprende da un'iscrizione posta a tergo del quadretto, dalla tavola sopra tela nel 1714, da Domenico Michelini, coloritore romano, abitante in Campo Marzio (fig. 4). La parte superiore è centinata, con una serie d'archetti congiunti alle estremità, tutti impressi sul legno e dorati. Nel fondo si vede anche un palazzo rosso e una montagnola arcaica grigiastra; nel primo piano passa il corteo in cui l'artista espresse ora il dolore furioso, ora l'accasciamento materno; qui la crudeltà bestiale e la soldatesca superbia, là la pazienza



Fig. 2 — Roma, Collezione Sterbini. Segna di Bonaventura

calma e dignitosa del Redentore. L'espressione ingenua di questi sentimenti ci fa accorti che il pittore è Simone Martini. Osservando, ad esempio, il movimento di Maddalena che solleva disperata le braccia, si ricorderanno movimenti similissimi di Simone; e in generale, si potranno notare attinenze anche maggiori nel colorito verdastro che contorna i visi, nelle carni rosate, nella forma e nel colore de' capelli. Alcuni dei tipi della folla s'incontrano nell'altra composizione dello stesso soggetto, che si trova nel museo del Louvre, mirabile per l'unione dei colori più belli che mai sieno stati usati.

Vi è una raffinatezza di tipi e di espressioni che dà valore grandissimo a questo frammento di polittico. Più vicino di tutti al Cristo è un cavaliere romano, duce del corteo, che porta tocco e calzari, secondo la moda trecentesca e un'armatura dorata alla classica. Il suo viso è d'una finezza di contorni grandissima, e i suoi piccoli occhi rivolti in alto



Fig. 3 — Roma, Collezione Sterbini. Simone Martini

hanno un'espressione velata di tristezza. Prossimo a lui è un brutto invecchiato dalle labbra sporgenti, manigoldo odioso che tira Cristo per mezzo d'una corda legatagli intorno al collo: questo è d'una verità che dimostra nel maestro lo spirito acuto di osservatore realistico. Un altro tentativo di verismo si può trovare nel manigoldo che batte Cristo, con gli occhi fissi sulla vittima, col brutale viso proteso. Volgesi il Redentore al suo carnefice, e nello sguardo calmo, senza umiltà e senza imperio, è la forza dell'uomo che sa vincere la soffe-



renza e del Dio che il dolore non abbatte. La Vergine segue il corteo ferale accasciata, china al volere superiore. Qualche bel rosso, che s'armonizza con l'oro e spicca su colori grigi e azzurri, bassi di tono, dà al quadro la rarità d'una gemma.

A questi quadri di Simone Martini fanno degna compagnia tre tavole centinate ogivalmente, di Pietro Lorenzetti: superba quella rappresentante Santa Caterina d'Alessandria (fig. 5), dalla testa allungata, incorniciata da ondulati capelli chiaro-verdastri, con la corona gotica dalle punte tripartite e gemmate. L'artista si è sforzato di rendere quanto più ieratica la



Fig. 4 — Roma, Collezione Sterbini. Simone Martini.

figura, bene adattandola nello spazio dorato del fondo, e quindi nel campo del polittico a cui appartenne. E riesci così grandioso in questa figura che altri pittori senesi la imitarono come tipo di bellezza nuova: l'Accademia di Siena serba un quadro assegnato alla maniera d'Ambrogio Lorenzetti (n. 54), nel quale è ripetuta all'incirca l'immagine stessa.

Altri quadri trecenteschi pregevolissimi della raccolta Sterbini meriterebbero qui un'attenta disamina, ma lo spazio non concedendoci di far troppe soste, accenneremo almeno a uno sconosciuto dipinto di Barnaba da Modena, rappresentante l'*Ascensione* (fig. 6), saggio caratteristico della continuazione di vecchie forme iconografiche e tecniche. Barnaba non osa toccare la ieratica figura di Cristo, non la move, non la toglie dall'ellissoide rosso rag-





Fig. 5 — Roma, Collezione Sterbini, Pietro Lorenzetti



giante; nè sposta i due angeli dalle ali purpuree e azzurre prèganti ai lati della mandorla, nè dimentica gli alberelli, segno che la scena avviene all'aperto. Non rispetta del pari altre prescrizioni iconografiche, e dipinge un angelo, come intermediario tra il cielo e la terra, indicante il Redentore asceso agli Apostoli, i quali si raccolgono in gruppo, tutti inginocchiati e con gli occhi in alto. Non più la Madonna è nel centro del collegio apostolico, ma sta in un angolo, orante, assistita da una delle pie donne che le furono com-



Fig. 6 — Roma, Collezione Sterbini. Barnaba da Modena

pagne a pie' della croce, o che portarono unguenti al sepolcro di Cristo. Quest'aggiunta, in contrasto con le tradizioni evangeliche e artistiche, fu eseguita da Barnaba pittore, per non lasciar la Vergine in disparte, sola, separata dal gruppo degli apostoli, e per ottenere una maggiore armonia nella scena o un minore squilibrio nell'insieme, più denso da un lato che dall'altro. Nei manti del Cristo, della Madonna e dei due angeli volanti è una serie di venature d'oro, come di ageminature, che non servono più a disegnare e a lumeggiare le pieghe, ma a decorarle; tutte le vestimenta delle altre figure, colorate a tinte piatte di rosso,



giallo e bianco d'avorio hanno semplicemente le orlature auree. I capelli delle figure verdastri con poche lumeggiature chiare, ora si disegnano ad arco tondo sulle fronti, ora le limitano a forma trapezoidale. Il fondo di tutte le carni è verdastro; le labbra sono sporgenti e arcuate, in modo da ricordare l'uso caratteristico de' miniatori bolognesi, soprattutto



Fig. 7 — Roma, Collezione Sterbini. Sano di Pietro

di Niccolò da Bologna. Così Barnaba, che formò la sua educazione in Modena sua città natale, e portò l'arte sua a Genova, nel Piemonte e a Pisa, pure mantenendo le antiche forme cadute in disuso, si studiò a modificarle, rinnovarle, renderle meno provinciali e più popolari.

La prova che questa tavola appartenga, come noi pensiamo, a Barnaba da Modena si ha per via di riscontri con la *Pentecoste* della *National Gallery* in Londra (n. 1437).



Tanto nella *Pentecoste*, come nell'*Ascensione*, gli Apostoli sono disposti come intorno a un elissoide; e nell'una e nell'altra tavoletta solo la Vergine ha il manto azzurro segnato da fili d'oro. La grandiosa testa dell'apostolo, che sta a sinistra, presso la Vergine, nel dipinto di Londra, si rivede nella tavoletta Sterbini; e così altre teste sono ugualmente stampate nei due quadri. In entrambi identico è il colore dei volti con ombre verdognole, uguale la



Fig. 8 — Roma, Collezione Sterbini. Matteo di Giovanni

forma dei nimbi con anelli circolari punteggiati e sparsi di dischetti, uguale il disegno delle mani congiunte nella preghiera. Certo è che l'*Ascensione* e la *Pentecoste* furono eseguite ad un tempo, tanta è la loro identità del fare: forse appartennero ad una stessa tavola, composta in modo simile a quella di Barnaba che figurò nell'esposizione di Manchester, di proprietà di Lord Wensley.

Tra i quadri del Quattrocento la raccolta Sterbini vanta una serie di dipinti senesi, da Sano di Pietro a Neroccio Landi di Bartolommeo, da Giovanni di Paolo a Matteo di Giovanni, da Bernardino Fungai al Beccafumi.

Tra le opere di Sano di Pietro quella Sterbini ha il pregio d'essere ben conservata, sì che coloro che portano amore all'umile, divoto e diligente artista troveranno in essa una schietta espressione della sua anima mistica. Quattro angeli e due Sante, nell'aspetto sorelle agli angeli, fanno la solita corona attorno alla Madre di Dio, che poggia il capo sul figlio adorato (fig. 7). Il fondo e i nimbi sono d'oro, come i risvolti e gli ornati degli abiti e delle orlature: sinfonia tutta primitiva degli ori interrotta dai visi rosei con trasparenze verdi, da corone di rose bianche e rosse. Le teste sono tutte piegate lievemente sur una spalla; tutti gli occhi leggermente ingranditi, vuoti e guardanti nel vuoto; tutte le bocche dalle labbra allungate e d'un rosso di rubino.

L'eguaglianza di queste forme e di questi colori con molte Madonne dell'Accademia di Siena, e con altre sparse nelle chiese e nelle collezioni private (si veda tra le altre quella del barone Sergardi Bringucci di Siena) ci dispensano da ogni preciso raffronto.

Più notevole è la Madonna col Bambino, tra due angeli, di Neroccio Landi di Bartolommeo, dove si mostra la individualità del pittore in quel trasparire della malizia nella grazia e nel sorriso delle figure, nelle variate mosse degli angeli che scuotono il giogo della uniformità con gli scherzi vivaci, e rendono più festoso e grato l'elemento decorativo, abbondante sempre nei suoi quadri.

La tradizione trecentesca, tanto mantenuta negli altri pittori senesi del Quattrocento, si fa meno sentire che in altre opere di Matteo di Giovanni, nella tavoletta Sterbini (fig. 8), la quale, oltre che artistica, ha grande importanza storica per la tendenza rinnovellatrice di Matteo, per l'influsso fiorentino che risente e la Madonna e il San Sebastiano. Il quadro che riproduciamo a riscontro (fig. 9), appartenente a una collezione privata di Siena, dà la giusta misura del modo d'intendere tale influsso. La tradizione artistica senese s'era così immedesimata nello spirito di Matteo da non permettergli d'abbandonare i tipi prediletti, appresi a delineare dai maestri senesi. Egli si limitò a una ricerca di maggior risalto, a un tentativo

di verismo nel *San Sebastiano*; non mutò lo sproporzionato cranio del Bambino, ma lo fece, se non altro, più largo; la Madonna non perdette il suo atteggiamento, ma l'inclinazione della sua testa in avanti divenne più naturale; meglio si giunsero le mani della Madre e del Figlio; meglio si disegnò disteso il corpo del Bambino. La tavoletta Sterbini s'avvicina maggiormente per il fare alla Madonna di Sant'Eugenia a Siena; ma è più viva e forte, tanto da essere messa al disopra di molte conformi pitture religiose di quella città.

Il quadro di Giovanni di Paolo rappresenta la *Crocefissione*: in tutte le figure è costante quella innocenza fanciullesca di artista primitivo che non sa esprimere nè il dolore, nè la vecchiaia. Appartiene al periodo medio dell'artista, quando non rideva più, al dire del Toesca, la vivacità coloristica dei primi lavori, e mancavano le esagerate contorsioni stilizzate dell'ultimo tempo. La tavoletta può collegarsi con l'*Annunciazione* del 1445 della Biblioteca Vaticana, dipinta su una tavoletta della Bicherna.



Fig. 9 — Siena, Proprietà Fratelli Nuti  
Madonna di Matteo di Giovanni



De' maestri fiorentini la raccolta Sterbini fornisce saggi in buon numero. Scelgo fra tutti i quattrocentisti la tavoletta rappresentante Santa Maddalena Egiziaca di Lorenzo di Credi (fig. 10), che può utilmente mettersi a confronto con l'altra simile rappresentazione, fattoci conoscere dal Berenson, dipinta da Piero del Pollaiuolo a Staggia (Siena). Lo spirito di Lorenzo, sempre differente da quello di Piero, si trovò con esso in assoluta opposizione, nel



Fig. 10 — Roma, Collezione Sterbini. Lorenzo di Credi

trattare lo stesso soggetto; così che, mentre questi metteva un fondo di palude e di rocce durissime, quegli dipinse con i suoi colori tanto ben distillati una serie di montagnole verdastre, e nel centro pose una roccia ma con gli angoli smussati, con toni di verde leggermente arrossati. E sovra essa dispose in piedi la profumata olla di Maddalena, confondendo così l'Egiziaca con l'evangelica beata, e dando prova di quella piccineria aggraziata di concezione artistica, che piace tanto nei così detti preraffaelliti. Nel salire al cielo la Maddalena abbandona l'olla del gaudio terreno per ricevere da un angelo, il calice e l'ostia, gaudî celesti. L'angelo scende, stando sopra un cerchio dorato e listato d'azzurro che indica

il cielo, e porta il calice su una lunga benda svolazzante, che pare imitata dal Pollaiuolo, con un raddolcimento però nelle pieghe poco profonde. La Maddalena è inginocchiata sopra piccoli cumuletti di nubi azzurre, scure se si tien conto che il cielo è di limpidissimo verde. I quattro angeli che sorreggono, due per i fianchi, due per le ginocchia la Santa, poggiano anch'essi i piedi sopra microscopiche nubi, e piegano spesso la testa con la smorfia dei piagnoni, o volgendo gli occhi modestamente in basso, o guardando compassionevolmente la Santa, come per confortarla a salire. Ella ha i lunghi capelli un po' duri che le coprono il corpo, e lasciano qua e là apparire la carne. Il viso della Santa vecchia è il massimo sforzo veristico che il buon Lorenzo abbia osato fare. Nell'abbassamento delle guance, nelle



Fig. 11 — Roma, Collezione Sterbini. Visione di San Bernardo, di Bacciacca

larghe occhiaie è caratterizzata la vecchia forte che ha sofferto, non però la penitente macerata dalle vigilie dipinta nel quadro di Staggia.

L'attribuzione a Lorenzo è giustificata dalla riproduzione troppo evidente, perchè abbisogni di dimostrazione: basti accennare alla limpidezza trasparente delle tinte, alla chiarezza delle carni, ai riflessi metallici ne' contorni degli occhi soprattutto e de' capelli, alle pieghe come scavate in istoffe imbottite. Per meglio convincerci dell'attribuzione, si potrebbe porre a riscontro di quest'opera un'altra di Lorenzo, che fu esposta a Düsseldorf nel 1904 dal negoziante Steinmeyer di Colonia. L'anima che informa le due pitture è la stessa, la dolcezza di piagnone si estrinseca ugualmente nelle due pitture, la delicatezza di linee contrasta in entrambe con il barocchismo de' drappeggiamenti.

De' maestri toscani ci piace ancora di ricordare Bacciacca, rappresentato nella raccolta da due quadri, uno de' quali fu attribuito al Domenichino! Il primo figura la Visione di San Bernardo (fig. 11): il Santo è seduto sur uno sgabello in una terrazza, dietro la quale,



nel lontano, si vedono due montagnole sparse d'alberi e dipinte con colori freddi, abbassate nel mezzo per lasciar apparire nel fondo un tratto di mare, in cui si perdono alcune luci chiare di tramonto. La Vergine col Bambino (gruppo affatto simile al quadro della galleria



Fig. 12 — Roma, Collezione Sterbini. San Francesco, del Bacchiacca

Crespi) appare nell'alto tra le nuvole; a sinistra vedesi un demone incatenato, che in qualche modo ricorda il nudo di Laocoonte.

L'altro dipinto, quello stesso che fu assegnato a Domenichino, ci presenta una delle piccole figure tanto lodate dal Vasari per la cura dell'esecuzione. Nulla di più freddo della colorazione di questo quadretto (fig. 12): una nicchia di marmo grigio, su cui batte da sini-

stra una luce fredda, e innanzi ad essa il santo incappucciato, proiettante la grande ombra sul fondo. Sopra l'unito colore castano della tonaca ci appare la piccola testa illuminata da tratteggini sottili da miniatore; le mani e il viso hanno lucentezza d'avorio. Un esempio consimile di tavoletta votiva si trova nella raccolta del *Christ Church College* di Oxford; là il Granacci co' suoi colori chiari, come vitrosi, tanta ne è la lucentezza, ha dipinto un altro San Francesco pure entro una nicchia col catino a conchiglia.

Se dalla Toscana ci appressiamo all'arte della Romagna e dell'Emilia, vi incontriamo alcuni degli insigni maestri di quelle regioni: citiamo particolarmente Francesco Zaganelli



Fig. 13 — Roma, Collezione Sterbini. Francesco Zaganelli da Cotignola

da Cotignola e il sommo Dosso Dossi ferrarese. Il primo ha, nella raccolta Sterbini, un Cristo che porta la croce (fig. 13). Lo Zaganelli ha aggiunto al *Cristo* veneziano la rudezza dell'anima sua romagnola. Il collo inarcato fortemente par quasi staccarsi dal busto; i muscoli dell'orbita nervosamente contratti fanno angolo col naso; le pupille si sforzano a vedere gli uomini del seguito, e sembra che vogliano sfuggire dall'orbita presi da spavento. La nobiltà del Dio che nel dolore s'è perduta; l'uomo atterrito dal martirio concentra ogni sua sensibilità nel prevenire la sofferenza. La delicata morbidezza dell'artista d'un tempo è rimasta ne' biondi sottili capelli, su cui scorrono dure gocce di sangue.



Ben più e diversamente sorprendente è un ritratto di gentiluomo (fig. 14), vero capolavoro, già attribuito a Holbein, italiano invece nella agevolezza del fare, nel calore dell'effetto, non da attribuirsi col Richter a Bernardino Licinio, tanto di forza minore, anche nel suo periodo giorgionesco. Rossastro è il volto pieno di fuoco, come solo Dosso Dossi dipinse: fine ne' lineamenti, dorato nelle carni; bruno l'abito con le maniche dal verde intenso del caposcuola ferrarese; forti le mani dalle grosse e grasse dita, una delle quali tiene i guanti, l'altra un libro con una coperta azzurrina. Spicca potentemente nel fondo scuro il ritratto



Fig. 14 — Roma, Collezione Sterbini. Dosso Dossi

del nobile signore, forse un Estense, a giudicare dal tipo che ricorda Alfonso I duca di Ferrara.

Appartiene al migliore periodo del grande maestro ferrarese, quando ancora non dava ai dipinti la forza decorativa delle grandi composizioni che adornarono le sale del castello di Ferrara, dove i *Baccanali* di Tiziano stavano a contrapposto de' suoi. Il pennello ha delle delicatezze che poi vennero meno, quando la fantasia ariostesca del pittore s'accese sempre più, e le sue composizioni spiccarono potentemente sulle pareti, rivaleggiando con gli arazzi e i broccati e i damaschi: qui tiene ancora della scuola a cui attinse con Tiziano a Venezia, disegna con rigore gli occhi penetranti e il naso fine, impasta delicatamente le carni, e solo in alcuni tratti a tinte smaltate, mostra le tendenze di audace coloritore.

Dosso Dossi fu scambiato di sovente col fratello Battista, e ancora la scienza storica non si è provata a determinare quali parti spettino a lui, quali ai tanti collaboratori che ebbe nel tempo in cui fu artista ufficiale di Alfonso I d'Este. Ancora oggi s'ascrive tutta a lui la gran pala dell'Ateneo di Ferrara, che spetta in molta parte al Garofalo, il quale pure gli fu collaboratore e si scaldò al suo fuoco. Il maestoso ritratto Sterbini, il *Buffone* della Galleria estense di Modena, la *Circe* del Benson a Londra, e poche altre pitture del



Fig. 15 — Roma, Collezione Sterbini. Bernardino de' Conti

suo primo periodo, potranno tuttavia bastare alla distinzione, rivelandoci esse i segreti dell'educazione veneziana del maestro che tenne il campo della pittura a Ferrara.

Se dalla Romagna e dall'Emilia, c'inoltriamo in Lombardia, si parano innanzi altri maestri di questa regione, Bernardino de' Conti e Giampietrino. Il primo, oltre una Madonna col Bambino, ha un ritratto firmato: BERNARDINVS DE COMITIBVS | DE CASTRO SEPII | FACIEBAT (fig. 15). Senza dubbio l'opera è dunque di Bernardino de' Conti dai toni grigi e carboniosi. Però il ritratto della raccolta Sterbini ci porge del maestro una forma ignorata fin qui; riesce a mostrare un influsso che in altre opere non si era ancora



notato di Andrea Solario. Quelle carni giallastre d'un giallo di malato, e che, soffuse di rosa, vorrebbero essere delicate e morbide, rammentano in Bernardino l'imitazione de' canoni tecnici del Solario, così ammirato per il dolcissimo impasto delle carni. Certamente il duro e legnoso Bernardino ha cercato d'imitare, ma non è completamente riuscito, e non ha tolto al viso la sua consueta legnosità; nè ha saputo dargli gran risalto, chè anzi lo ha lasciato largo e schiacciato. La bocca e gli zigomi sono gl'indici della sua durezza stilistica. Negli occhi ha



Fig. 16 — Roma, Collezione Sterbini. Giampietrino

tentato di rendere morbidi i limiti delle palpebre e di far luccicare l'umida pupilla azzurrina. I capelli, come al solito in Bernardino, sono fatti a massa e filettati perpendicolarmente, con leggerissimo tremolio, di color verdognolo olivastro dalle ombre scure.

Di Giampietrino è un'opera tarda, quando più che le buone e graziose Madonne lo attrassero i soggetti biblici e mitologici, fra cui forse prima in ordine di tempo è la *Leda* presso il principe di Wied a Neuwied. La *Lucrezia* della raccolta Sterbini (fig. 16) è appunto fra le opere più tarde del maestro, come la *Maddalena seduta* della Galleria di Brera.

Sopra il fondo nero spicca plasticamente il bel corpo ignudo, dalle carni di leggera trasparenza livida. Esse sono come incorniciate dal manto rosso vivo dalle lunghe pieghe a cannelli e dai capelli lunghi rosso-bruni illuminati d'oro, a brevissime e irregolari tortuosità, come di solito Giampietrino disegna. La sua mano destra si ritrae dal lungo affilato stile lasciato sullo scuro parapetto che chiude il quadro in basso, e in questa mossa par che l'artista ricordasse ancora in qualche modo il modello leonardesco nella Vergine delle roccie.

La mano sinistra si vede invece poggiata con la palma sul petto, premente la ferita; e qui riappare il modo caratteristico del nostro maestro di schiacciare il dorso attorno il principio delle nocche, e di tracciare dita schiacciate anch'esse e brevi, specialmente nelle falangi estreme. Il desiderio della forza plastica fece dimenticare a Giampietrino il tipo del viso leonardesco per avvicinarlo ad un tipo di minor lunghezza e maggiore rotondità di forme e di guance, e nello stesso tempo gli suggerì in tutto il movimento una leggera, ma serpentina contorsione, come si vede anche nella Leda di Neuwied. Gli occhi chiari guardano il cielo dolorosi; un lento languore prende la donna ferita; il suo capo si piega, abbandonato, sulla spalla; lievemente il corpo indietreggia come se cominciasse a cadere rovescio.

Anche le altre regioni italiane sono rappresentate nella numerosa quadreria dello Sterbini, e non mancano neppure i dipinti di maestri ultramontani, tra i quali una Madonna da ascrivere al maestro della Madonna di Francoforte e un delizioso finissimo Patenier. Per ora conviene limitarci a questa semplice rassegna per sommi capi della quadreria, la quale, a differenza di tutte le raccolte private, s'adorna di dipinti de' più antichi nostri maestri, sui quali appunto ci siamo più particolarmente trattenuti, perchè danno carattere fisiologico alla raccolta.

ADOLFO VENTURI.



## MISCELLANEA

**Oreficeria medievale aquilana. - Due cimeli nel Victoria and Albert Museum di Londra.** — Ho parecchie volte parlato in questa Rivista dell'oreficeria medievale abruzzese, e mai mi è capitata l'occasione di mostrare agli studiosi due cimeli che in un'epoca remota, varcarono le Alpi per essere raccolti e gelosamente custoditi nel *Victoria and Albert Museum* di Londra. L'occasione me la porge oggi la mostra d'arte antica della città di Chieti, la quale ha rivelato tesori ignorati.

Prima, però, di toccare il tema, una riflessione e una raccomandazione.

Le mostre retrospettive sono, senza dubbio, guida sicura agli antiquari e agli speculatori per poter spiare e opere e luoghi, e cogliere l'occasione favorevole per disperdere, come dice il nostro Venturi, le belle cose ai quattro venti; ma sono anche ammonimento severo per coloro, che hanno l'obbligo di sorvegliare il patrimonio artistico italiano, affinché le belle cose non esulino con tanta facilità.

Parlai, nel numero di marzo, della scomparsa della importantissima croce processionale di Paterno, non più rinvenuta, ed ora debbo notare la vendita fatta all'antiquario inglese M. Appington di altra croce del '500, firmata: *Hoc opus fecit Nardole de Franciol Bartolomeus*, la quale, per gentile concessione del proprietario, figura nella mostra chietina.<sup>1</sup>

Ieri mi sono accorto che da una crocetta d'argento della fine del secolo xv, appartenente alla chiesa dell'Annunziata di Sulmona, sono state staccate e vendute o fuse, le lastre dei trilobi, le quali portavano figure a sbalzo<sup>2</sup> di una impareggiabile modellazione, tutte munite del marco S V L delle officine sulmonesi.

Non sono queste le prove della lenta, ma continua dispersione dei nostri tesori d'arte? Non è dunque il

caso di invocare l'istituzione dei musei regionali, perchè le opere siano custodite in luogo sicuro e rigorosamente vigilate?

\* \* \*

Eccomi ai due cimeli del museo londinese. Nel novembre del 1891 il prof. Gmelin di Monaco di Ba-



Fig. 1 — Calice d'argento  
Londra, *Victoria and Albert Museum*

<sup>1</sup> La croce misura centimetri 43 x 33. Le estremità sono trilobate. Le lastre, che ricuoprono il corpo di legno, sono lavorate a sbalzo e mostrano motivi ornamentali della rinascenza. Nel fronte è un Crocifisso di altra fattura. Nella faccia posteriore sono quattro dischi nelle estremità e uno nel centro; ciascuno con un Santo in niello, di buon disegno. L'opera, già sequestrata per ordine del Ministero della pubblica istruzione, non ha molta importanza. Ritengo, poi, che non sia opera d'artefice abruzzese.

viera mi scriveva: "... sono felicemente tornato da Londra... Dell'oreficeria abruzzese non ho trovato più di due esemplari, una cassetta in argento cesellato e

dorato, con smalti (senza marco) ed un calice col marco della città di Aquila...»

Le pratiche fatte allo scopo di ottenere i due og-

szbalzo, i quali hanno caratteri del Settecento, non quelli del secolo xv, mentre gli smalti hanno analogia con gli altri che si sapevano comporre in questo tempo



Fig. 2

Calice. San Pio Fontecchio  
Chiesa madre

Calice. Villacollalto  
Chiesa di San Michele Arcangelo

getti per la mostra di Chieti, non ebbero alcun positivo risultato. Però la segreteria di quel museo, il 15 giugno di quest'anno, insieme con una cortesissima lettera, mi spediva le fotografie dei due argenti, di cui uno è qui riprodotto.

Nella lettera mi si domandava se la cassetta, montata con placche di smalto trasparente, fosse o no di manifattura abruzzese. Risposi affermativamente, giacchè tutti i caratteri artistici e tecnici concorrono a farla ritenere tale, quantunque rifatta assai tardi.

Questa cassetta è di pianta rettangolare. Le quattro facce portano rosoni quadrilobati fra ornati gotici simmetrici, a sbalzo, su campo granulato. Nei rosoni si veggono smalti trasparenti, le cui figure, di un disegno perfetto, risentono il fare degli orafi abruzzesi del periodo più fiorente. Il coperchio ha l'insieme di una piramide tronca, con le facce ornate di quadrilobi a smalto e fregi a cesello. L'oggetto poggia su piedi sagomati ad archetti gotici. Manca la lamina della bocchetta della toppa, sostituita con altra di differente fattura.

Vi si legge questa iscrizione, la quale trascrivo integralmente da quella inviata dalla segreteria del museo:

PER. PRESVLEM IACOBVM. FVIT HOC. OPVS  
INSIGNE. PER. ATTVM (*sic*) ANNO. DOMINI MIL-  
LENO. QVADRIGENTENO. VICESIMO. TERTIO

Senza la pretensione di farla da maestro, a me sembra che l'opera debba ritenersi frammentaria. A questo giudizio mi tirano a preferenza gli ornati a

veramente aureo dell'oreficeria abruzzese. La cassetta, come opina il prof. Venturi, fu rifatta; e certo è che



Fig. 3 — Croce astile di argento dorato  
Collepietro, Chiesa di San Giovanni Battista



la tecnica dello sbalzo, il modellato, il movimento e il taglio del fogliame, non sono quelli medesimi delle opere sulmonesi, teramane e guardiesi.

Non avendo potuto studiare direttamente la preziosa cassetta, non intendo incaparmi, chè altre analogie e



Fig. 4

Giovanni Rosecci: Croce processionale d'argento  
Aquila, Municipio

più minute analisi potrebbero condurre ad opposte conclusioni.

Il calice, anche di argento dorato, è alto 26 centimetri.

Il piede ha per base un poligono mistilineo di sei lobi alternati da sei angoli sporgenti, ed è formato da sei lamine a guscio rovescio, le quali si aggruppano al prisma, su cui è fissata la coppa. L'andamento curvilineo del guscio è piuttosto rigido, come nei calici dell'istessa scuola, di epoca più recente, che sono a San Pio Fontecchio, a Fagnano Alto, a Collalto e in altri paesi d'Abruzzo.

Su le lamine, accanto ad ogni lobo, è un rosone di sei segmenti circolari, dentro il quale è infissa una placca con un Santo in smalto trasparente.

Fra l'uno e l'altro rosone è un fogliame a sbalzo, il quale, su campo granulato, muove dall'alto e corre lungo i sei spigoli del guscio. Attorno a questa parte di prisma, che sormonta la cornice, la quale aggruppa le lamine, è il saluto: AVE MARIA GRATIA PLENA.

Il nodo porta sei dischi sporgenti da una prominenza quasi sferica. Ogni disco ha una mezza figura incisa ed è decorato nella periferia da fiammelle serpeggianti. Nella sottocoppa sono Angeli in orazione.



Fig. 5

Croce astile d'argento      Croce astile argento dorato  
Teramo, Chiesa              Tione  
di Santa Maria delle Grazie      Congregazione di Carità

In generale le figurine incise, le quali quasi tutte hanno perduto lo smalto, non sono belle. L'opera ha dovuto soffrire qualche ristauo, perchè i fregi a bulino nel prisma sottostante al nodo sono mutilati.

Il marchio A'Q L della corporazione è impresso nel guscio, proprio presso la cornicetta che unisce le lamine al prisma.

I bolli o marchi che si trovano nelle opere di oreficeria aquilana, scoperti fino ad oggi, sono quattro, i quali si distinguono pel tipo calligrafico e per alcune lievi variazioni dei segni che compongono le lettere. Sono questi:

N. 1.



N. 2.



N. 3.



N. 4.



Il marchio n. 1 si trova in una croce d'argento indorato, la cui lavorazione può essere avvenuta nei primi anni del secolo xv. Appartiene alla Chiesa parrocchiale di Cesacastina (Teramo) e fu illustrata nel 1893 dal prof. Fioravanti.<sup>1</sup>

Quello indicato col n. 2 è impresso nel calice studiato del *Victoria and Albert Museum* di Londra, e l'altro, col n. 3, in una croce processionale della Chiesa di San Giovanni Battista di Collepietro (provincia di Aquila).

Per alcune comparazioni, e a giudicare anche dalla tecnica, dagli smalti e dallo stile dell'ornato e delle figure umane, mi sembra che questi due ultimi oggetti siano stati lavorati nella prima metà del sec. xv. Il marchio n. 2, però, precede, a mio avviso, quello della croce, la quale rivela un'arte più avanzata.

Il marco n. 4 è applicato a una croce astile, d'argento, conservata dalla Congregazione di carità del Tione (prov. di Aquila) e lavorata per la Confraternita di San Sisto, come dice l'iscrizione.

È opera di quel Vincenzo Governa, che nel 154... firmò così un'altra croce simile per la Confraternita di San Giuseppe del medesimo paesello: VIENZO GOVERNA HOC OPVS FECI (*sic.*) 1. 5. 4...<sup>2</sup>

Veramente tra i marchi dei due argenti di Collepietro e del Tione corre un periodo di tempo alquanto lungo, ma è lecito supporre l'uso, in questo periodo, di altri marchi a noi ignoti.

Pare che il tipo n. 4 sia stato l'ultimo della corporazione degli orafi dell'Aquila, perchè le opere posteriori, quasi tutte datate, quali, ad esempio, la croce della Chiesa di Santa Maria delle Grazie di Teramo, del 1563, l'altra di Giovanni Rosecci del 1575, la croce di San Lorenzo di Pizzoli, un vero capolavoro d'arte, che risente nelle figure umane la vigorosa modellazione michelangiolesca, e infine l'altra croce, anche di Pizzoli, con la data 1713, ecc., non portano alcun segno.

Queste poche considerazioni su la scuola aquilana non potevo disgiungere dalla breve illustrazione dei due cimeli londinesi, che lumeggiano appena il periodo medievale dell'arte dell'orafa nella città di Federico, arte che dev'essere ancora studiata, specialmente per le produzioni cinquecentesche e secentesche, le quali tutte risentono dell'arte romana di questi secoli di splendore.

PIETRO PICCIRILLI.

#### Un'opera ignorata di Bartolomeo Montagna. —

La chiesa parrocchiale di Cartigliano, sebbene più volte ingrandita, conserva ancora aggregate al suo corpo due cappelle laterali, le quali in origine facevano parte

dell'antica pieve del luogo. Quella di sinistra, ossia l'orientale, è costituita dall'abside di tale chiesa; ed ha le pareti istoriate di smunti affreschi, che si vogliono attribuire al pennello di Giacomo e del figlio Francesco da Ponte.

L'altare in legno venne evidentemente rifatto in epoca a noi più vicina, pur utilizzando la pala e la lunetta di quello più antico; solo che nella parte inferiore della tela venne aperto uno squarcio, onde introdurre un tabernacolo, il quale dovette poi venire distrutto. Le spelature e lo scrostamento della superficie colorata di quei dipinti, li ha sventuratamente ridotti già a troppo misero stato; ma per compenso non è a deplorarsi alcun lavoro di ritocco o di insano restauro: sicchè le pitture conservano tuttora, attraverso gli insulti del tempo, tutto il fascino della originaria bellezza.

La lunetta, assai più danneggiata che non la pala inferiore, mostra appena una figura dell'Eterno Padre benedicente, il quale regge il simbolico globo nella sinistra; dalle due parti, atteggiati ad intima adorazione, stanno reclinati due angeli, l'uno con le braccia incrociate, l'altro con le mani congiunte, in quella posa devota che conosciamo già da molti altri esempi di sacre rappresentazioni. Al di sopra aleggiano due teste di cherubini, tratteggiate in bianco nel cupo fondo azzurro del quadro.

Anche la pala principale è ispirata ad un motivo di cui innumerevoli sono le riproduzioni; come innumerevoli furono le risorse degli artisti onde raggiungere inattesa originalità, senza pure scostarsi dai dettami della tradizione.

Sullo sfondo di un cielo intonato al verdognolo e di un rupestre paesaggio coronato di verzura e di turriti palagi — per la maggior parte in rovina — spicca l'eccelsa trono della Vergine, rilucente di oro e di mosaici, insigne di marmi policromi, del pari che il pavimento su cui è fondato.

La Madonna, assisa nel mezzo in regale maestà, mentre con la sinistra sorregge delicatamente un libro, preme con l'altra mano maternamente al suo seno il nudo Bambino, il quale con affettuosa tenerezza le abbraccia il collo: benigna e penserosa nell'austera e composta nobiltà del volto l'espressione della madre, dai grandi occhi intenti; melanconica e pur sublime quella del figlio, cui nello sguardo rivolto al cielo traspare la coscienza preveggenza.

Ai lati sono effigiati in piedi due santi. Il Precursore, dalla maschia energica figura, cui gli inculti ed abbondanti capelli donano speciale risalto; accenna con una mano al Redentore, e regge con la manca un esile ramo foggato a croce; il vecchio apostolo Simone dall'altra inclina il volto composto a mite clemenza sul libro che assorbe la sua attenzione.

Le tinte opache e dimesse delle vesti, ove predominano le gamme fra il verde intenso, il giallognolo

<sup>1</sup> *Rivista Abruzzese*, Anno VIII, fasc. II. Teramo, tipografia del « Corriere abruzzese », 1893.

<sup>2</sup> L'ultima cifra manca, perchè rotta la lamina.





Fronte



Faccia posteriore

Figg. 6 e 7 — Croce astile d'argento con fregi di rame dorato. Pizzoli, Chiesa di San Lorenzo



Fig. 8 — Croce astile d'argento. Pizzoli, Municipio

ed il rosso spento contribuiscono all'effetto suggestivo di quella scena devotamente raccolta e misticamente pensosa.

L'unico scrittore il quale sinora abbia tenuto parola del nostro altare è Giambattista Verci, lo storico della Marca Trivigiana, il quale pretenderebbe assegnare il dipinto ai fratelli Francesco e Bartolomeo Nasocchi di Bassano.<sup>1</sup> Laddove chiunque confronti anche superficialmente la pala di Cartigliano con le due di Gallio e di Primolano che sono contrassegnate con la firma di quei mediocri pittori della prima metà del Cinquecento, riscontra tale una differenza fra i due generi di pittura, da restar meravigliato come mai il Verci, senza l'appoggio di valide ragioni, abbia potuto esprimere simile giudizio, che si manifesta affatto destituito di fondamento.

Assai più ragionevole può sembrare l'attribuzione del dipinto al pittore Francesco da Ponte il vecchio, padre del celebre Jacopo. Ed infatti a chi ben osservi quel quadro, non può sfuggire la composizione ed il colorito del tutto simili alle pitture del primo da Ponte, ed il sintomatico ripetersi di particolari che si riscontrano negli altri quadri di costui; quali la veste dorata e la speciale calzatura della Vergine, che è tipica di tutte le tele di Francesco; il trono, che ricorre con molte analogie nel suo capolavoro al Museo di Bassano e più ancora nella pala di Olerio; la posa dei piedi di San Simone, da confrontarsi con quelle di San Pietro al Museo di Bassano, e di San Giovanni ad Asiago; e persino quei fiori e quei frutti sparsi a pie' del trono, che ritornano nell'altare di San Donato a Bassano ed in quello di Foza. Dopo tutto però dal confronto stesso risalta tale una superiorità del dipinto di Cartigliano per la maggior correttezza del disegno, per la più naturale morbidezza e plasticità delle carni e delle forme, e soprattutto per l'effetto incomparabilmente superiore della nobile ed eletta venustà dei volti, che da Francesco da Ponte siamo costretti a risalire al suo diretto ispiratore, Bartolomeo Montagna: nel mentre facile ci viene il supporre che le analogie di concezione e di motivi fra il nostro quadro e quelli del vecchio da Ponte, da questo appunto derivino che l'altare di Cartigliano, per la vicinanza di tal paese a Bassano, più comoda opportunità offerse a Francesco di attingervi ispirazione di scena e imitazione di coloritura, di forme e di dettagli.

E i riscontri infatti fra l'altare di Cartigliano e le altre opere del Montagna sono senza numero. Per la disposizione generale delle figure ci basta ricordare la pala alla certosa di Pavia con la stessa Madonna in trono, lo stesso Bambino nudo ritto, lo stesso San Giovanni da una parte, lo stesso santo barbuto in atto di

leggere dall'altra. Per la figura della Madonna citeremo le due al Museo di Vicenza, vestite del pari in broccato d'oro e pure adorne di un monile di perle cucite intorno al collo (come quella nella collezione Lochis a Bergamo); nonché la Vergine all'Accademia di Venezia che presenta invece eguale il drapppeggiamento. Per il San Giovanni, oltre che con quello della parrocchiale di Sarmego, che tanto per il colorito quanto per la linea sta nella più stretta ed evidente relazione col nostro, vale il raffronto con quello di Pavia e coi due al Museo di Vicenza, identici pur essi talvolta nella movenza come nelle vesti; laddove per il tipo è da raffrontarsi anche il San Sigismondo nella pala di Brera. Per il San Simone finalmente basta l'avvicinamento da un lato col Sant'Onofrio di Pavia, dall'altro col San Gerolamo della collezione Poldi Pezzoli. E così dettagli del trono ritornano nelle pale di Brera e di Santa Corona in Vicenza; particolari del paesaggio nel capolavoro a Monte Berico e nella tavola di palazzo Caregiani a Venezia. Mentre la speciale intonazione delle tinte e le caratteristiche particolarità della tecnica valgono a conferma delle analogie riscontrate nel disegno.

Chè se irrefutabili testimonianze stanno a provare come il Montagna già nel 1487 lavorasse per il comune di Bassano,<sup>1</sup> troppo naturale torna l'ammettere che anche in epoca più tarda della vita sua fossero a lui affidate commissioni da un paese il quale, come Cartigliano, distava soltanto poche miglia da quella Vicenza che del geniale pittore fu la sede ordinaria.

GIUSEPPE GEROLA.

**Stele copte nel Museo Egizio Vaticano.** — Alla numerosa raccolta di stele copte del Museo del Cairo pubblicata dal Crum<sup>2</sup>, sono da aggiungersene altre moltissime dei musei d'Europa, che pur non avendo di per se stesse grande importanza, servono bene a completare la serie di tali monumenti così caratteristici per la loro ornamentazione, e intorno ai quali sarebbe bene fare un tentativo di classificazione cronologica.

Senza affrontare qui questo lungo e difficile compito, crediamo opportuno di pubblicare cinque stele che si conservano nel Museo Egizio Vaticano e che non sono senza valore per i motivi ornamentali che offrono. Due tra esse furono già illustrate dal professor Marucchi, al quale dobbiamo il gentile permesso di riprodurre le stele; le altre tre sono inedite.

La più antica (fig. 1) di forma rettangolare offre

<sup>1</sup> G. B. VERCI, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia, 1775, pag. 30.

<sup>1</sup> A. MAGRINI, *Elogio di B. Montagna*, 1863, pag. 44. (Cfr. pure *Bollettino del Museo civico di Bassano*, anno II, pag. 4, ove è parola di altre opere attribuite a Bartolomeo Montagna, già esistenti a Bassano). — Di possedimenti del Montagna a Cittadella, non lungi da Cartigliano, parla il Magrini stesso (pag. 35).

<sup>2</sup> W. E. CRUM, *Coptic Monuments. Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire*. Le Caire, 1902.





Bartolomeo Montagna: Madonna e Santi. Cartigliano, Chiesa parrocchiale  
(Fot. Alinari)



nella parte superiore che ha il fondo incavato, la croce che divide il campo in quattro spazi; i due inferiori occupati dalle lettere  $\Lambda$ ,  $\Omega$ . Alle estremità delle due braccia laterali, sorgono due palme dritte, particolare che non s' incontra mai in questa forma, nelle stele del Cairo nelle quali le palme s' innalzano obli-

avvoltoio ad ali spiegate, tra due gruppi di penne legate insieme, emblemi della giustizia. L'avvoltoio comunissimo sulle stele copte è simbolo della protezione divina (Crum, tav. XL-XLII). L'iscrizione apposta alle stele dice:

ΕΙΣ ΘΕΟΣ Ο ΒΟΗΘ (2)  
..... ΗΓΕΒΕΚΑ

L'ultima stele (fig. 5), pure edita dal Marucchi<sup>1</sup>, presenta motivi ornamentali assai più ricchi e complessi delle altre, ma pure comuni nelle stele copte, specialmente in quelle più tarde che risentono evidentemente gl' influssi delle arti orientali, dell'araba specialmente. Così non possiamo col Marucchi assegnare la stele al v secolo; essa è di molto posteriore. L'iscrizione è la seguente:

ΜΗ ΛΕΙΠΘ  
ΗΕ ΤΑΒΙ ΚΕ  
ΧΑΡΑ  
ΟΥΔΙΣ ΛΟ (2)  
ΗΑΤΟC ΕΝΤ  
Ω ΒΙΟΥ ΤΟΥΤ  
Ω



Fig. 1 — Stele copta  
Roma, Museo Egizio Vaticano

quamente partendo dall'incrocio delle due braccia laterali con la verticale. Fanno riscontro alla stele vaticana quelle del Cairo pubblicate nelle tav. II-VI del Crum.

Una seconda (fig. 3), mancante del coronamento che era certo a timpano triangolare, presenta nella parte superiore una croce con le braccia scavate nel mezzo, iscritta in una corona; sotto alla corona di nuovo è scavata una croce ai cui lati stanno due palme: motivi comunissimi nelle stele copte (vedi Crum, tav. VIII-XIV).

Una terza stele (fig. 2) di minore dimensione appartiene a un gruppo che al Cairo è pure rappresentato largamente; i monumenti che lo compongono hanno la base e i lati rettilinei, e la parte superiore centinata nella quale in una corona è iscritta la croce stellare. (Crum, tav. XIX, XX, XIV, XXV).

Una quarta stele frammentaria (fig. 4), attribuita dal Marucchi al v secolo<sup>1</sup>, presenta nel mezzo un



Fig. 2 — Stele copta  
Roma, Museo Egizio Vaticano

Ornati simili vedonsi in molte stele del Museo del Cairo (Crum, tav. XXXIX, XL).

Di altre stele copte dei Musei d'Italia parleremo

<sup>1</sup> *Römische Quartalschrift*, 1896, pag. 380.

<sup>1</sup> *Pontificia Accademia di Archeologia*, Serie II, Tomo VIII.





Fig. 3 — Stele copta. Roma, Museo Egizio Vaticano





Fig. 4 — Stele copta. Roma, Museo Egizio Vaticano

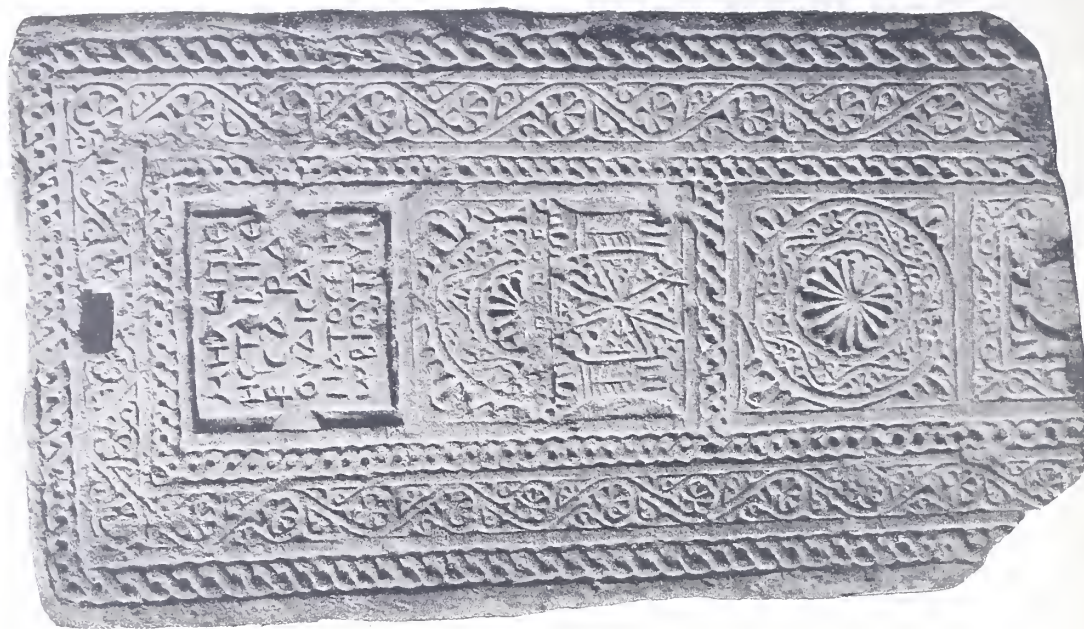


Fig. 5 — Stele copta. Roma, Museo Egizio Vaticano









quando ci sarà possibile riprodurle; otto se ne conservano nel Museo Archeologico di Firenze, alcune delle quali di non poca importanza.

ANTONIO MUÑOZ.

**Porta secentesca a Ninfa.**<sup>1</sup> — Il nome di Ninfa suscita nella mente degli amatori di Roma un ricordo fatto di tristezza, come se venuto d'oltre mondo. L'abbandono alle acque che scorrono lente, all'edera e ai rovi, che là rappresentano il trionfo del tempo, di una intera piccola città romanica è un fatto che quasi indistintamente tendiamo ad attribuire a una rilassatezza d'attività umana, che assuma i caratteri della morte. E forse per questo stato di sogno che s'impadronisce del visitatore, è stata poco o nulla osservata una porta bellissima, un po' lontana di fatto dalle rovine, lontanissima per tempo. Essa viene ad attestare che non l'abbandono, ma piuttosto uno spirito di conservazione degli abbandonati abitanti, ha lasciato giungere a noi quel luogo in quella forma. Dai tempi romanici al secolo XVII nessun segno di vita; la morte artistica se non quella naturale. Ma il Seicento che a Roma ha pure voluto apparire ovunque, senza mai stancarsi di dire, non ha dimenticato nemmeno la più dimenticata città

della provincia, e ha detto per lei l'ultima parola d'arte, ultima per noi e forse anche per sempre.<sup>1</sup>

La parola è stata detta in nome dei Caetani, la famiglia che, succedendo a quella dei Frangipani, fu signora di Ninfa dallo scorcio del secolo XIII, e più precisamente, come ricorda l'archivio della Casa, da Pietro Caetani, conte palatino, conte di Caserta e nipote di Bonifacio VIII, sino ad oggi;<sup>2</sup> e la parola è stata detta in modo semplice e nuovo, degno di essere conosciuto, e, perchè no?, anche imitato. Stipiti e centina della porta sono decorati dallo stemma stesso dei Caetani, continuato a simiglianza d'una greca, alternato con tralci di vite e grappoli d'uva leggermente rilevati. Che si tratti di opera del Seicento apparisce chiaro a chi guardi il rilievo dell'impostatura dell'arco, e l'altro della sua sommità.

Il motivo, che mi sappia, è affatto nuovo; e ognuno vede quanto sia più ingegnoso e ispirato dei soliti stemmi a mo' di medaglioni posti sulla cima delle porte. Sarà stato immaginato dal secentesco ingegnere per attenuare o accrescere l'ostentazione dello stemma patrizio? La cosa è dubbia. Ad ogni modo essa è riuscita bene.

P. ELVERO.

<sup>1</sup> S'ignora quando Ninfa fosse abbandonata. L'ultimo segno di vita che si rinviene oggi è quel molino che (attesta l'iscrizione) nel 1765 ricavò da un edificio medioevale Francesco Caetani.

<sup>2</sup> F. GREGOROVIVUS, *Wanderjahre in Italien*, Lipsia, 1889, volume II, pag. 225-232.

<sup>1</sup> Ne dobbiamo la bella fotografia alla gentilezza del diletante signor Eugenio Agostini.

# CORRIERI

## NOTIZIE DI LONDRA.

Il soggetto scelto dal Burlington Fine Arts Club per l'Esposizione dell'estate passata, era il ricamo inglese del Medioevo, conosciuto sotto la denominazione distintiva di *opus anglicum* o *anglicanum*.

L'epoca fra 1270 e 1330 può chiamarsi il secolo d'oro per l'arte dell'*acupictura* inglese, e di questo periodo la Mostra ci ha offerto saggi di squisita bellezza, rimarchevoli e per nobiltà di disegno, e per armonia di colori, e per perfezione di tecnica, tanto da non potersi meravigliare se le opere dei ricamatori e delle ricamatrici inglesi attinsero presto grandissima fama, non solo da noi, ma anche all'estero. Testimonianza di ciò sono i vestuari di *opus anglicanum* che si conservano ancora in Italia, in Ispagna ed altrove, e da molti indizi documentari rileviamo che assai numerosi furono i ricami offerti dai principi e dal clero inglese al Santo Padre e da lui distribuiti alle chiese.

Il Comitato del Burlington Fine Arts Club si è reso benemerito verso tutti gli studiosi perchè la Mostra è stata una vera rivelazione delle alte qualità dell'arte inglese nel Medioevo. Con particolare riconoscenza sono da nominare Colonel Croft Lyons, l'organizzatore principale dell'esposizione, e Mr. A. F. Kendrick del Victoria and Albert Museum, autore dell'ammirabile e dotto catalogo ed anche di una buonissima storia del ricamo inglese, uscita nella primavera di quest'anno e presto divenuta una delle prime autorità sul soggetto.

I lavori più antichi in ricamo inglese che ora esistono sono la stola e il manipolo del secolo x, ritrovati nell'anno 1827 in una tomba del Duomo di Durham<sup>1</sup> e attualmente conservati nella libreria di detta chiesa.

Sono lavorati a filo d'oro e in seta a colori su tela, ed istoriati con figure di profeti e santi di un disegno corretto e nobile.

Sul rovescio di questi frammenti preziosi, all'estremità tanto della stola quanto del manipolo, leggonsi le iscrizioni seguenti: *Aelfflaed fieri precepit* e *Pio Episcopo Fridestano*. Lo scritto ci permette di precisare la data e l'origine loro perchè da ciò si rileva che furono eseguiti per commissione della regina Aelfflaeda (morta verso il 916) per il vescovo Fridestano il quale, fra gli anni 906 e 931, reggeva la diocesi di Winchester e sono quindi esemplari irrefragabili di lavoro anglosassone (fig. 1). Ma benchè di grandissimo pregio, non sono da considerarsi come unici dell'epoca; essi rappresentavano senza dubbio, fra molti



Fig. 1 — Stuola ritrovata in una tomba nel Duomo di Durham. Ricamo del sec. x.

<sup>1</sup> La tomba di Santo Cuthbert, vescovo di Lindisfarn, il quale morì nel 687. Di queste reliquie venerabili scrisse, fra altri, il canonico Raine, il quale ritiene che sono identiche con la stola e col manipolo offerti nell'anno 934 all'arca di San Cuthbert dal re Aethelstan figliastro della regina Aelfflaeda. Il corpo del Santo si trovava a quell'epoca in altro luogo, cioè a Chester-le-Street, di dove fu traslatato a Durham nell'anno 1104.



altri, lo sviluppo di un'arte indigena, perchè già nel secolo VII, la perizia delle ricamatrici anglo-sassoni fu lodata da Sant'Adelmo ne' suoi versi.

Una riproduzione di questi tesori fu esposta nella sala di scrittura (n. 5 e 6, prestata dal Vict. and Alb. Museum) perchè gli originali, troppo preziosi per essere mossi, non potevano esser inviati all'Esposizione.

rigine inglese o no. La mitra (fig. 2)<sup>1</sup> di seta bianca lavorata a leggerissimi e fini arabeschi d'oro, si trovava già nel tesoro del Duomo di Sens e somiglia a quell'altra, attribuita a San Tommaso, che ivi si conserva tuttora.<sup>2</sup>

L'amitto, da secoli venerato a Sens, dove il santo si trattenne per sei anni durante il suo esilio, fu in



Fig. 2 — Mitra di San Tommaso di Canterbury  
Ricamo del sec. XII

Diversi frammenti dei secoli XII-XIII, rinvenuti anch'essi in sepolcri vescovili, erano esposti nella vetrina Y, come prestito del Capitolo del Duomo di Worcester.

Gli avanzi di una stola (vetrina Y, n. 2) istoriata con figure di apostoli, furono levati nell'anno 1870 dalla tomba di un vescovo di Worcester, probabilmente Guglielmo di Blois (1218-1236). Essi risalgono ad epoca anteriore a quella del detto prelato, e si trovano ora purtroppo in cattivo stato.

Di miglior conservazione sono i frammenti di una stola di seta rossa ricamata a filo d'oro, trovati nell'anno 1861 nella tomba di Walter di Cantelupe, il vescovo che successe a Guglielmo di Blois (1236-1266). Vi sono effigiate cinque figure di personaggi reali incorniciate da arabeschi di disegno fine; composizione che fa pensare alla Radice di Jesse, soggetto prediletto ai ricamatori. Altri avanzi del medesimo vestiario, spariti poco tempo dopo la loro scoperta, furono acquistati dal Museo di South Kensington nel 1901.

Al sec. XII sono pure da ascrivere la mitra e l'amitto di San Tommaso di Canterbury (vetrina H e P) benchè non sia stabilito con certezza se il ricamo è d'o-

seguito regalato all'abbazia inglese da San Tommaso ad Erdington e la preziosa reliquia, racchiusa in una cassetta di rame dorato, fu con ottima generosità messa a disposizione della Mostra dall'abbazia stessa. La mitra fu prestata dal Rev.mo Arcivescovo di Westminster, il quale ci ha accordato il favore di poterla illustrare.

Della seconda metà del secolo XIII sono da rilevare diversi saggi di gran pregio, tra gli altri una pianeta di raso turchino (vetrina A, n. 1, Museo V. e A.), quattro riquadri appartenenti rispettivamente a Mr. R. V. Berkeley e a Lady Gibson Carmichael (vetrina N, n. 2 e vetrina AA), e le strisce e il cappuccio di un piviale proveniente in origine dalla chiesa di Harlebeke, prestato dal Museo reale di Bruxelles (vetrina B).

La pianeta di South Kensington benchè abbia patito danni non lievi e sebbene sia stata tagliata e moder-

<sup>1</sup> Le riproduzioni sono fatte su fotografie di Donald Macbeth di Londra col permesso cortese del Comitato del Burlington Fine Arts Club e dei possessori dei detti ricami

<sup>2</sup> Vedi L. DE FARCY, *La Broderie*, pag. 11.



nizzata di forma, rimane sempre un prezioso esemplare; fu riprodotta dal signor L. de Farcy (tav. 18) il quale la giudica opera tedesca, paragonando il tratteggiare dei fogliami con quello nell'antependio di Halberstadt; il dott. Bock invece lo ritiene opera siciliana,<sup>1</sup> mentre nella Mostra viene accolta come lavoro di artefici inglesi, opinione che ci pare discutibile. In

l'abbazia di Westminster nel 1271, vi lavoravano quattro ricamatrici durante quasi quattro anni, ed è pure conosciutissimo un fatto ricordato dal Vasari che il ricamatore Paolo da Verona impiegò ventisei anni nell'esecuzione di quattro paramenti sacerdotali.

Secondo l'autore del catalogo i vestuari del cosiddetto gran periodo del ricamo inglese, sono da rag-



Fig. 3 — L'incoronazione e la crocifissione. Sec. XIII  
(Collezione Mrs. Beckeley of Spetchley)

diversi altri casi la critica non è unanime e l'Esposizione darà senza dubbio occasione, se non alla polemica, almeno a discussioni utili, riguardo a ciò che si potrebbe qualificare *opus anglicanum*, ossia opera indubitata di ricamo inglese.

Di bellezza singolare nell'esecuzione sono i due riquadri di un piviale appartenente a Mr. Berkeley e in questi almeno ci pare che non vi possano essere dubbi sulla loro origine inglese, così strettamente si avvicinano per disegno e composizione tanto nei tipi che nella tecnica ad altri esemplari ritenuti assolutamente autentici, come, fra gli altri, al rinomato piviale di Syon. Vi sono istoriati, racchiusi in due quadrifogli, la Crocifissione con la Madonna e San Giovanni e l'Incoronazione (fig. 3). Il corpo di Cristo, luminoso nell'incarnato come un dipinto, è lavorato di tecnica spirale a punto serrato con la più squisita finezza e con vero sentimento artistico per la struttura della forma, per la modellazione delle membra, e per la tecnica dell'ombreggiare, non superato in ciò da alcun altro riquadro della Mostra. Di fronte a un ricamo di tale perfezione si capisce bene il fatto accennato da uno scrittore che, nel preparare un frontale d'altare per

grupparsi in tre categorie conforme al metodo seguito nella divisione del campo.

Nella prima e più antica classe, il campo è diviso in maniera piuttosto formale a tondi, ovali, o quadrifogli che racchiudono i soggetti a guisa di cornice, composizioni di rado posteriori all'anno 1300.

In tale categoria sono da annoverarsi alcuni dei più celebri esemplari ora esistenti, come il piviale d'Ascoli e quello di Syon, così chiamato per aver appartenuto nel secolo XV alle monache di Santa Brigida a Syon in Inghilterra. Il ricamo però, è di molto anteriore a quell'epoca, e risale alla seconda metà del secolo XII.

Di tale prezioso saggio, ora nel Museo di South Kensington, offriamo la riproduzione di un dettaglio (fig. 4) come esemplare rappresentativo tanto della tecnica quanto del genere sopraccennato; la figura a fil d'oro, d'argento e seta, è lavorata a modo spirale, principiando dal centro della guancia; il viso ed altre parti della figura sono lavorate a punto diviso così fine e serrato che quasi si direbbe punto a catenella; il fondo è a punto « riportato »<sup>1</sup> ovvero *opus phrygium*, benché

<sup>1</sup> Vedi *Geschichte der liturgischen Gewänder*, ecc.

<sup>1</sup> Ci permettiamo di impiegare la parola « punto riportato, » per esprimere ciò che da M. de Farcy viene chiamato « point re-



non lavorato in oro, secondo il significato originario della parola *auri phrygium*, ma in seta a scaglioni.

Il Santo, che indossa un mantello a fil d'oro e un vestito bianco a colori, sta sopra un fondo di tinta castana chiara; i capelli sono eseguiti, come spesso volte costumavano i ricamatori inglesi, in maniera convenzionale a color azzurro e bianco. Sul fondo verde, negli spazi fra le quadrifoglie intrecciate, vi sono angeli vestiti d'ali ad occhi di pavone che stanno ritti sopra una ruota, alludendo alla visione d'Ezechiele, genere di composizione prediletto ai ricamatori inglesi.

Come al solito nei vestiari di quell'epoca, il fondo

*glicanum*, da altri considerati lavori francesi) appartengono a questo periodo.

Dello stesso genere sono pure il delizioso ricamo già nominato di Mr. Berkeley ed i due squisiti riquadri di Lady Gibson Carmichael (vetrina AA), la Vergine Annunziata e le sante Margherita e Caterina (fig. 6 e 7),<sup>1</sup> lavoro che rivela una purezza di sentimento nel disegno e una tale perfezione nella fusione delle tinte da chiamarsi una vera pittura ad ago.

Al secondo gruppo sopra accennato appartiene uno dei capolavori della Mostra, il celebre piviale di Colonel Butler-Bowdon (vetr. K)<sup>2</sup> di velluto cremisino,<sup>3</sup> il campo



Fig. 4 — Dettaglio del piviale di Syon  
Londra, Museo Vittoria e Alberto

è condotto senza riguardo alcuno per la positura della figura, perchè il ricamatore, lavorando su tela a punto contato e cominciando nel centro del piviale a linee verticali, nell'allontanarsi dal centro, proseguiva una direzione sempre più obliqua per finire alle estremità laterali col fondo a linee orizzontali.

Anche il piviale esistente già a Daroca (ora a Madrid), un vestiario a San Bertrand de Comminges ed i diversi esemplari ad Anagni (da alcuni ritenuti *opus an-*

diviso in tre fascie concentriche ad arcate gotiche a guisa di tabernacoli con arcate a cinque cuspidi,<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Riprodotti col permesso di Lady Gibson Carmichael.

<sup>2</sup> Vedi figure 5 e 8. Riprodotti con permesso di Colonel Butler-Bowdon.

<sup>3</sup> È da notare che secondo l'autore del catalogo il velluto per fondo di ricamo non fu impiegato prima degli ultimi anni del secolo XIII; i ricami si eseguivano al solito su tela, seta o raso.

<sup>4</sup> Un distinto scrittore ritiene che le dette arcate sono affatto caratteristiche dell'architettura inglese, ma per citare un solo esempio dobbiamo ricordare che nel paramento di Narbonne, esposto nell'anno scorso alla Mostra dei Primitivi Francesi, vi si trovano pure le arcate a cinque lobi.

tiré ou rentré. » Vedi *La Broderie*, pag. 6, ecc., e *Revue de l'Art Chrétien*, 1888.

sotto le quali stanno collocati diversi santi ed apostoli, mentre sulla parte posteriore, precisamente nel centro del dorso, sono istoriate tre composizioni: l'*Annunciazione*, l'*Adorazione dei Magi* e l'*Incoronazione*.

A destra e a sinistra dei tabernacoli racchiudenti l'*Incoronazione* vi sono due pappagalli fronteggianti, motivo decorativo molto prediletto a quell'epoca come si può vedere in diversi esemplari della Mostra. Di grande attrattiva sono gli angeli con stelle nel grembo, se-

maschi portano la barba soltanto intorno alla bocca, mentre come al solito nel lavoro inglese, il labbro superiore raso; i capelli sono lavorati talvolta in modo convenzionale a strisce verdi e gialle, talvolta, come nelle teste dei vecchi e degli angeli, in maniera piuttosto naturale con fine e delicato sentimento. Si può affermare, insomma, che il piviale porta ovunque l'impronta dell'arte e della fattura inglese.

Alla stessa categoria, come il piviale di Colonel



Fig. 5 — Dettaglio del piviale Butler-Bowdon  
Sant' Odoardo

duti negli interstizi fra le arcate. Gli aurifrigi, il cui gran merito appena si scorge nella riproduzione, sono assai notevoli per la sicurezza del disegno, per l'espressione vivissima delle figure, e per le deliziose tinte delle carnagioni, del drappeggiamento e dell'architettura.

Quell'opera magistrale ci offre l'occasione di studiare tutte le caratteristiche che dai più distinti critici vengono ritenute prettamente inglesi. Oltre a quei già noti, sono da rilevare, per esempio: le colonne che sostengono le arcate formate dai tronchi intrecciati di quercia con capitelli a teste di leoni con lingua pendente<sup>1</sup> e il tipo del Cristo e delle altre figure, di fronte alta con il disegno distintivo degli occhi; i

Butler-Bowdon, appartiene anche il piviale di Bologna, opera meravigliosa dell'arte inglese, da molti ritenuto il *nec plus ultra* di *opus anglicanum*, ed i vestiri di Toledo, di Vich, di Pienza, di San Giovanni in Laterano, ecc.

Nel terzo gruppo, da ascrivere pure alla prima metà del secolo XIV, sono da classificarsi quei vestiri nei quali il campo è tutto decorato di ramoscelli fronzuti racchiudenti le composizioni figurate. Il più bell'esempio forse che esista di quel genere è lo squisito ricamo di Steeple Aston (vetr. O e U), nel quale il campo è diviso da ramoscelli curvi ed intrecciati di quercia e di edera a fil d'oro, uniti da grottesche con fronde. Formava in origine il centro di un piviale e più tardi fu ridotto ad uso di pala d'altare.

Nel centro vi è rappresentato Cristo che porta la croce con due manigoldi, la *Crocifissione* e l'*Incoro-*

<sup>1</sup> Alcune di quelle teste conservano ancora il ricamo in perle che in origine adornava il piviale.





Fig. 6 — L'annunciazione: 1903  
Londra, Collezione Lady Gibson Carmichael



Fig. 7 — Santa Margherita e Santa Caterina, 1903  
Londra, Collezione Lady Gibson Carmichael

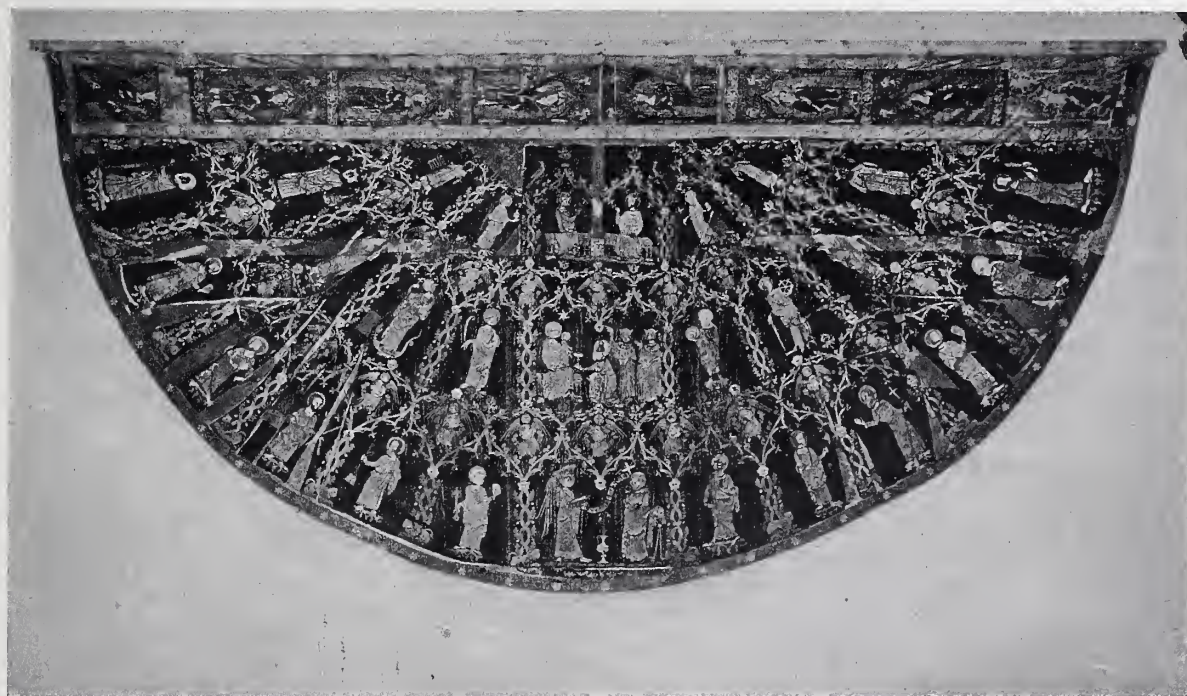


Fig. 8 — Piviale del sec. XIV. Collezione Colonel Butler-Bowdon



nazione,<sup>1</sup> e nella divisione del campo il martirio e le leggende di vari santi. La riproduzione (fig. 9) ci dispensa da una descrizione; e nella figura 10 diamo pure il dettaglio dell'ingenua composizione di Santa Margherita illustrante la leggenda della santa inghiottita dal drago che poi subito scoppiò: soggetto prediletto ai miniaturisti ed ai pittori del Trecento. Lo

i frammenti degli aurifrigi del piviale, sui quali sono istoriati: quadrifogli racchiudenti animali, uccelli e pesci su fondo ricamato in oro, due deliziose figure d'angeli equestri, che suonano strumenti a corde, composizioni di grande attrattiva e spiccatamente originali, e due altri angeli veduti da tergo, dei quali si vedono soltanto le teste dai capelli ricciuti e le grandi

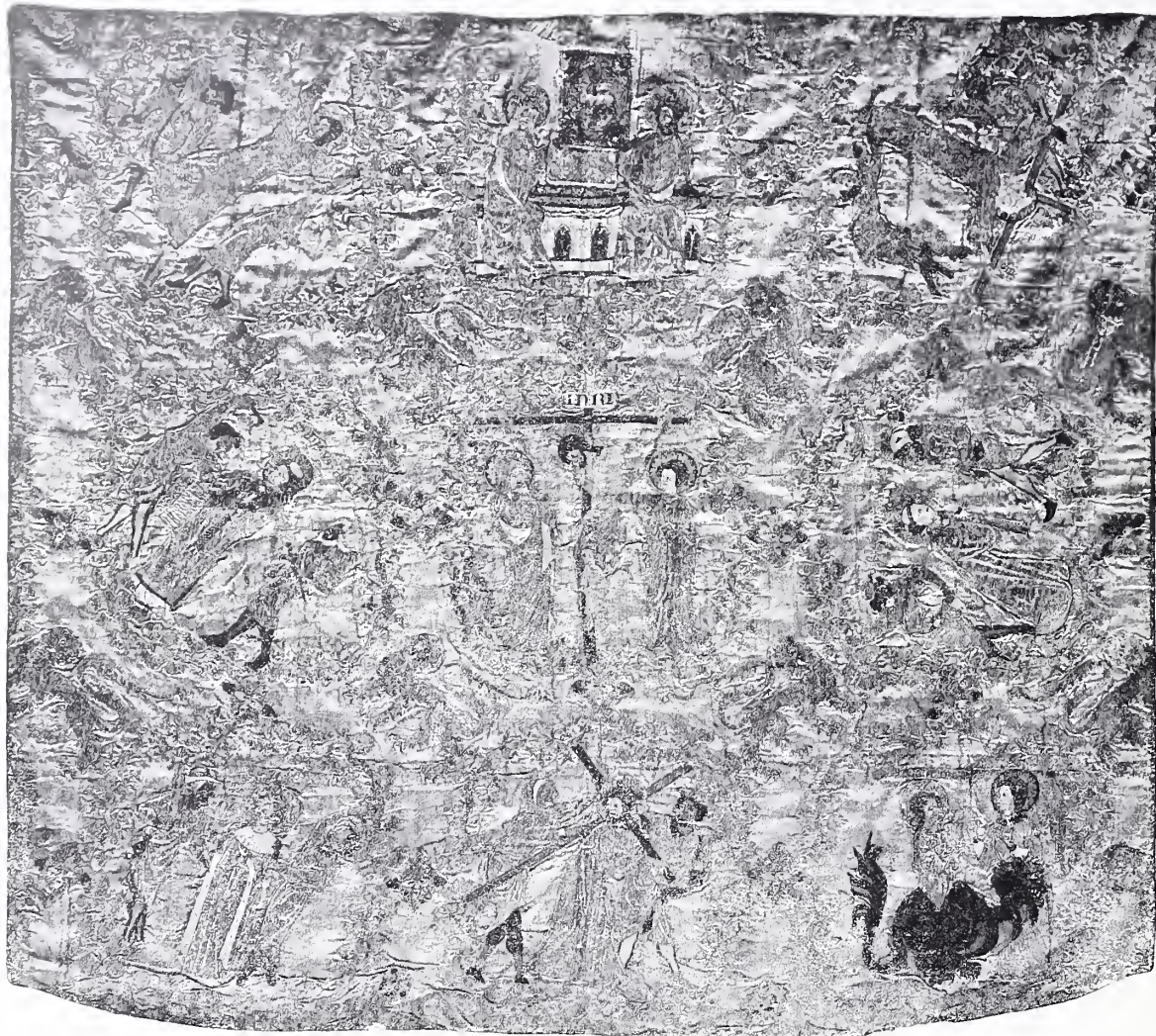


Fig. 9 — Frontale d'altare del sec. XIV. (In origine parte centrale di un piviale)

troviamo rappresentato nel quadro più antico di scuola italiana della nostra Galleria Nazionale, da Margaritone d'Arezzo, mentre la rappresentazione più attraente che esista è forse quella di Monaco di Baviera, fatta da quel Crivelli della scuola di Colonia del secolo XV, il così detto Maestro del San Bartolommeo.

Un'altra parte dell'altare di Steeple Aston fu esposta nella vetrina U, e contiene pure le gesta dei martiri. A destra e sinistra del pezzo, vi sono stati attaccati

ali occhiute. Diamo in riproduzione l'aurifrigio di destra, nel quale pur troppo non entra l'angelo dalle ali occhiute. L'espressione delle teste, la vitalità sorprendente delle figure, l'armonia squisita delle tinte d'oro e d'avorio, di un delicato splendore e di una bellezza veramente magnifica, rendono straordinariamente interessante quel pallio, da molti conoscitori ritenuto il gioiello della Mostra. Proviene dalla chiesa di Steeple Aston vicino ad Oxford, e fu concesso a prestito dal rettore e dagli anziani della parrocchia.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> O piuttosto l'intronizzazione. La Madonna, recante la corona, è seduta in trono accanto a Dio Padre; in mezzo come dorsale al trono, vi è una rappresentazione dell'*Agnus Dei*.

<sup>1</sup> Col permesso dei quali, siamo in grado di porgere tre illustrazioni del ricamo in discorso ai lettori (fig. 9, 10, 11).



Nella categoria alla quale appartiene il piviale di Steeple Aston, sono anche da annoverare i diversi lavori che recano la composizione detta «Radix Jesse», della quale l'Esposizione pur troppo non contiene un solo esemplare, benchè nella sala di scrittura vi era esposta una copia acquarellata del piviale di South Kensington; l'originale è in seta rossa, lavorato a ramoscelli di vite racchiudenti profeti ed altre figure. Un bellissimo saggio di un «Jesse» si trovava altra volta nella collezione Spitzer ed è conservato ora nel Museo di Lyons, benchè si sappia che in epoca ante-

dove vengono annoverati una «casula et alba» di Johannes de Taneto.<sup>1</sup>

Il Cristo in origine formava, secondo il catalogo, il ricamo centrale di un copri altare che conteneva una serie di figure sotto arcate.

Il Museo reale di Bruxelles ha inviato alla Mostra, insieme a diversi ricami dei secoli XIV e XV, due preziosissimi saggi del 1300 circa, cioè gli aurifrigi ed il cappuccio di un piviale proveniente dalla chiesa di Harlebeke, ed i riquadri di un vestiario con due santi. Il primo, per quanto concerne la tecnica, di finezza



Fig. 10 — Dettaglio del piviale di Butler-Bowdon: Santa Margherita

riore si trovava in Inghilterra (riprodotto dal De Farcy a tav. 41).

Il maestoso Cristo in trono sotto ad un arco gotico (fig. 12)<sup>1</sup> è nobilissimo per concetto ed è da paragonare ai più cospicui esemplari di disegno nell'arte pittorica del Trecento, benchè il viso sia pur troppo molto danneggiato. Reca, nella parte superiore, l'iscrizione «Johannis de Taneto», nome che s'incontra negl' inventari del Duomo di Canterbury nell'anno 1321,

sorprendente, è da dichiarare il pezzo più notevole dell'Esposizione, ed è alquanto dissimile da ogni altro esemplare della Mostra. A Bruxelles viene considerato di origine francese, ma il Comitato dell'Esposizione lo ritiene *opus anglicanum*, opinione confortata anche da M. De Farcy. La composizione della *Crocifissione* sul cappuccio, è istoriata in maniera molto pittorica; sugli aurifrigi sono rappresentate le gesta di vari mar-

<sup>1</sup> Riprodotto col permesso del Rev.mo Priore di San Domenico,

<sup>1</sup> Vedi *Inventories of Christ Church Canterbury*, W. Legg & W. H. St. John Hope 1902, pag. 53 e 59.



tiri ed apostoli. Nel *Martirio di San Pietro* è da notare che vi è rappresentata, invece della crocifissione, la decollazione del santo, soggetto che di rado s'incontra nell'arte pittorica.

Su i due riquadri (vetr. E, n. 7) ora cuciti insieme ma in origine forse appartenenti ad una fascia di piviale, sono istoriati San Giacomo Maggiore e San Giovanni Battista, che stanno ritti su fondo d'oro lavorato a gigli, figure pregiatissime e di disegno ammi-

prima metà del secolo XIV, notiamo una parte d'un aurifrigio (vetr. D, n. 3) con santi raggruppati a due, sotto tabernacoli sostenuti da colonne intrecciate. Nello spazio di sopra vi sono pappagalli affrontati, simili a quelli già noti nel piviale di Col. Butler Bowdon, ed in altri esemplari. I santi istoriati sono Sant'Elena con San Giacomo Maggiore, e San Paolo con Santa Fede che tiene la graticola.<sup>1</sup> Altre parti del medesimo aurifrigio sono nel Museo a S. Kensington.



Fig. 11 — Dettaglio di aurifrigio. Steeple Aston, Chiesa

revole. Il tabernacolo, sotto al quale sono collocati, è adorno esteriormente con foglie d'edera a guisa di uncinetti.<sup>1</sup>

Fra i prestiti del Museo di South Kensington della

I due cuscinetti con figure intere di piccole dimensioni (vetr. D, n. 2) sono pure un prestito del museo

<sup>1</sup> Riprodotti dal De Farcy quando facevano ancora parte della collezione Verhaegen a Ghent (vedi tav. 35).

<sup>1</sup> È da notare, che una prova di più dell'origine inglese di diversi ricami in discorso, l'abbiamo nella preponderanza dei santi e delle sante anglicani. Così troviamo qui la Santa Fede con la graticola; in un altro aurifrigio, prestato pure dal Museo di S. Kensington (n. 5, vetr. D), Santa Osyth coi tre pani, santa istoriata





Fig. 12 — Cristo benedicente. Ricamo inglese del sec. XIII-XIV  
Haverstock Hill, Priorato di San Domenico



dove si conservano altre della medesima serie. Provengono dalla chiesa di Catworth nella provincia di Huntingdon e formavano in origine parti di un aurifrigio. Gli esemplari della Mostra recano l'arma genitoriale delle famiglie Clinton e Leyburne (vedi fig. 13), unite nell'anno 1329 per il matrimonio contratto da



Fig. 13 — Cuscinetto con la figura di un papa  
Londra, Museo Vittoria e Alberto

due loro membri. A quell'epoca dunque, secondo ogni probabilità, è da ascriversi il ricamo.

anche in vari altri esemplari della Mostra; in un frammento d'aurifrigio (a Mr. Berkeley, vetr. N, n. 1) Santa Etheldreda (o Audrey) Abbatessa di Ely, e Santa Ebba; nel piviale di Col. Butler-Bowdon Sant'Odoardo confessore e Sant'Edmondo, e via dicendo.

Come opera stupenda di alto valore, per la sua qualità decorativa, è da rilevare la pianeta inviata da Sua Altezza il Principe Solms-Braunfels (vetr. I). Il fondo è di velluto cremisino tutto ricamato in oro con grande ricchezza di disegno e varietà d'invenzione. Tecnica e disegno hanno una certa somiglianza col vestito ricamato di Odoardo Principe di Galles, figlio di Odoardo I re d'Inghilterra. I leoni sul dorso hanno strette relazioni con i leoni sulla targa di Giovanni d'Eltham, figlio di Odoardo II.

Il catalogo ricorda come Eleonora, sorella di quel principe, si maritasse nel 1332 a Rainaldo duca di Gueldres, e ciò forse spiegherebbe il fatto che il vestiario (in origine gualdrappi) sia entrato in possesso di una casa principesca di Germania.

La Mostra conteneva anche molti saggi dei secoli xv e xvi, ma è d'uopo ammettere che nella seconda metà del secolo xiv il ricamo inglese si trovava già in decadenza, e benché spesso volte di gran pregio nel colorito, come per esempio in diversi esemplari prestati dal Museo reale di Bruxelles (vetr. E), nel disegno, nell'espressione delle teste e nel sentimento, i ricami di quell'epoca sono di gran lunga inferiori alle opere de' secoli precedenti.

Nel secolo xv il ricamo diviene sempre più monotono di composizione, grossolano e pesante di disegno e spiacevole di colore. L'epoca della decadenza però non ci riguarda ora; ci pare sufficiente aver potuto, per mezzo delle riproduzioni, come speravano, almeno dare un'idea del valore dell'arte inglese al suo apogeo, al momento del suo più alto sviluppo, cioè durante la sua breve ma brillante esistenza di poco più di cinquant'anni.

C. J. FF.

#### NOTIZIE DELLE MARCHE.

**L'antica arte marchigiana all'esposizione di Macerata.** — Il nobile tentativo di raccogliere, come in una grande, ideale galleria di tutta la regione, le principali manifestazioni dell'arte pittorica marchigiana, dal secolo di Giotto a tutto il Cinquecento, riuscì invero più di quanto si poteva sperare, per la lodevole opera delle egregie persone chiamate a tale ufficio dalla fiducia del Comitato generale dell'esposizione. È mestieri aggiungere anzi che la maggior attrattiva di questa mostra regionale è costituita appunto dalla sezione dell'arte antica, malgrado l'indifferenza con cui da molti luoghi si rispose all'invito della gentile città marchigiana. Tanto ciò è vero che municipi e privati di città e luoghi notoriamente ricchi di opere importanti e caratteristiche per la storia dell'arte nostra, come Jesi, Sinigallia, Ancona, Cagli, Fossombrone, Pesaro, Loreto, ecc., privarono gli studiosi di preziose gemme che avrebbero certamente completato in modo degno l'interessante mostra. Anche per tale



ragione io credo che, insieme col catalogo, che presto vedrà la luce, delle opere attestanti all'esposizione il genio dei maestri marchigiani, non inutile riuscirebbe quello delle pitture, assai più numerose, che per ragioni diverse — principalissima quella dello stato non buono in cui si trovano — non fu possibile rimuovere dal loro posto. Non meno utile dell'esposizione stessa, ripeto, poichè servirebbe a inventariare e a tutelare il nostro glorioso patrimonio che, negletto ancora o pressochè sconosciuto, resta in gran parte alla mercè dei tarli o diverrà facile preda di accorti speculatori. Con tutto ciò la doviziosa suppellettile artistica raccolta con amore e a traverso una infinita serie di difficoltà, è più che sufficiente a dare un'idea dell'arte che per tre secoli si svolse nelle Marche in una continua ascensione verso la bellezza, al cui vertice sta Raffaello.

L'esposizione, con l'aiuto del presidente, prof. Giuseppe Rossi, e il consiglio di altri colleghi della Commissione fu da chi scrive ordinata per scuole: Scuola di Fabriano, di Sanseverino, di Camerino, Ciriellese e Scuola urbinata.

Nella prima, dopo Bocco da Fabriano — a cui sono attribuiti, non so con quanto discernimento, alcuni grandi affreschi provenienti dal museo di quella città ed una tavola con fondo dorato col Cristo in croce e figure di Santi — si presenta quasi nella sua integrità Allegretto Nuzi: un artista di carattere e non abbastanza noto, le cui opere (una diecina, poichè gli vanno restituite anche le due tavole con due Santi su ciascuna, ai numeri 17 e 19), benchè visibilmente influenzate da maestri tanto senesi quanto fiorentini, appalesano un'impronta d'originalità e un carattere che le distingue dalle opere di altri maestri del tempo.

Del nobile e probabile allievo del Nuzi, Gentile da Fabriano, nulla figura nella mostra; ne compensa in qualche modo la deplorabile lacuna un grandioso pentittico di un imitatore di Gentile, rappresentante nel mezzo la Crocifissione e ai lati il supplizio di San Bartolomeo, San Martino, il presepio, l'adorazione dei Magi: insigne lavoro della scuola, esuberante di vita e degno, per certe figure segnate con sicurezza ed eseguite con diligenza, dello stesso maestro. Altri saggi notevoli della scuola ci si presentano con le tavole di Antonio da Fabriano (1452), di Marino Angeli di Santa Vittoria (1448), di un ignoto maestro anch'esso del secolo xv, del quale nella mostra si ammira una grande tavola con la Crocifissione, e di altri artisti di minor conto.

In questo primo riparto della esposizione, contenente una trentina di tavole aventi sicuri rapporti con la scuola di Fabriano, sono anche due lavori di Andrea da Bologna: il noto polittico del museo di Fermo, col nome dell'autore e la data del 1369 e una tavola con la Vergine che allatta il Bambino; proveniente da Pavia. La composizione di quest'ultima è tolta

da un quadro del fabrianese Francescuccio Ghissi, che gli ordinatori collocarono di fronte l'una all'altra. Il lavoro del Ghissi è del 1358, quello di Andrea del 1372. Non sarebbe forse senza interesse, per le relazioni fra l'antica scuola bolognese e quella di Fabriano, seguire un po' più da vicino l'opera di questo Andrea che, secondo il Cavalcaselle, avanti di recarsi nelle Marche in cerca di lavoro, potrebbe essere stato nella bottega di Vitale da Bologna.

La seconda sala spaziosissima, racchiude un vero tesoro di opere dei maestri di San Severino, della maniera dei Boccati da Camerino, della scuola dei Crivelli, degli urbinati — Giovanni Santi e Timoteo Viti — e di altri maestri, quali Pietro Paolo Agabiti e Vincenzo Pagani, pittori di secondo ordine certamente, ma non perciò meno interessanti nella ingenua e talora rude loro schiettezza, poichè valgono anche essi a farci meglio comprendere il carattere dell'arte marchigiana che è ben diverso da quello dei maestri d'altre regioni. In questa sala e nella galleria occupata dalla scuola di Fabriano è raccolta dunque la parte migliore della mostra, il fulcro per cui è possibile ricostruire e seguire lo svolgimento progressivo, ascensionale di due delle più vecchie scuole marchigiane: quella di Allegretto Nuzi e di Gentile, e quella di San Severino, per le opere specialmente del severinate Lorenzo di M<sup>o</sup> Alessandro.

Più che limitata vi apparisce al contrario la dolce arte dei Boccati, rappresentata quasi unicamente dal polittico di Girolamo di Giovanni da Camerino, dipinto nel 1474, dappoichè non fu possibile trasportare qui il capolavoro di Giovanni Boccati che si conserva nella parrocchiale di Belforte sul Chienti. Ugualmente scarsa vi troviamo la scuola che si svolse in Urbino prima e dopo di Giovanni Santi, del quale l'esposizione presenta tre bellissimi quadri: l'insigne tavola con la *Visitazione*, proveniente da Fano e due tele inviatevi dalla patria del pittore insieme con la deliziosa tempera di Timoteo Viti, raffigurante San Sebastiano.

Fatta eccezione di questi due maestri, mancano i rappresentanti della scuola urbinata, mancano cioè i saggi di Evangelista di Piandimeleto, di Bartolomeo di M<sup>o</sup> Gentile, di Girolamo Genga e di altri minori, tutti della bottega del Santi e del Viti, e delle cui opere sarebbe stato bello raccogliere almeno le fotografie. Nè si dica che, in compenso, la mostra offre ad ogni modo esemplari della più antica scuola severinate, da cui, per mezzo dei Salimbeni, deriva la scuola di Urbino; poichè è da dimostrare ancora, contrariamente a quanto si sostiene da troppo facili critici de' nostri giorni, che l'arte del padre di Raffaello deriva, in sostanza, da quella dei fratelli Lorenzo e Jacopo da San Severino.

Ben altra è la genesi dell'arte di Giovanni Santi! D'altronde non è questo luogo adatto per ripetere ciò

che scrissi in proposito or sono vari anni nel mio libro su Urbino.

Di singolare interesse per la conoscenza dell'arte svoltasi nel Piceno durante la seconda metà del Quattrocento e gran parte del secolo successivo è la splendida mostra crivellesca. Le geniali e suggestive opere dei seguaci di Carlo e di Vittorio Crivelli costituiscono, per la maggior parte degli studiosi, una vera sorpresa.

È stato detto che coi due fratelli veneti l'arte marchigiana acquista un nuovo splendore, poichè sebbene nati a Venezia e orgogliosi della loro origine, Carlo e Vittorio divennero profondamente marchigiani, chè le loro Madonne vestite di broccato e le scene delle loro città rendono mirabilmente la vita del paese in cui per sì lungo tempo vissero e operarono.

Uno studio diretto a rilevare se e quale influenza i Crivelli ricevettero dai maestri che contemporaneamente e prima di loro lavorarono nella parte meridionale delle Marche, non sarebbe nè inutile nè senza soddisfazione per chi si accingesse a farlo; ma ciò che vi ha di certo si è che i due artisti veneti e specialmente Carlo, esercitarono una grande influenza sui maestri marchigiani che ebbero con essi maggiore contatto. Ciò dimostrano, anche ai profani dell'arte, non soltanto le opere di Pietro Alamanni e di quella originalissima figura d'artista che fu Cola d'Amatrice — nella sua prima maniera, — ma artisti quali il Severinate e più ancora Stefano Folchetti da San Ginesio, che ne' suoi quadri su fondi dorati, ricorda evidentemente i Crivelli, nelle stoffe fiorate, ne' bordi e nelle spille enormi a rilievo con cui adorna le vesti sontuose delle sue Madonne e dei Santi.

Continua nella piccola sala attigua la serie delle pitture di maestri secondari del XVI secolo: di Vincenzo Pagani di Monterubbiano, di Ercole Ramazzani di Arcevia, di Giulio Vergari di Amandola (un artista illustrato per la prima volta da Giulio Cantalamessa nell'*Archivio storico dell'arte italiana* del 1888), di Andrea Lilli e di Girolamo Nardini di Sant'Angelo in Vado, che ha una grande tavola con la Vergine in trono e Santi, di carattere schiettamente marchigiano, firmata e datata nel 1515. Nell'ultimo salone figurano, tra altro, insieme con alcuni quadri dei maestri, i seguaci di Lorenzo Lotto — un altro grande veneto che profuse nelle Marche e specialmente nella provincia d'Ancona i suoi tesori — e di Federico Barocci: opere cioè di Simone De Magistris, Gianfrancesco Toscani e Giovanni Andrea da Caldarola; e quelle di Antonio Viviani, di Alessandro Vitali, Filippo Bellini e Claudio Ridolfi, tutti di Urbino, eccettuato quest'ultimo, i cui lavori fanno corona alla splendida tela del Barocci, la correggesca Madonna coi Santi Andrea e Simone, della galleria d'Urbino.

Chiudono la mostra poco lungi dalle tele degli ascolani Ludovico Trasi, Don Tommaso Nardini e Niccola

Monti, alcuni saggi dell'arte soavissima del « Sassoferato » e un ritratto magnifico di Carlo Maratta.

Riassumendo, l'esposizione d'antica arte marchigiana a Macerata mi conferma nel giudizio, altre volte espresso, che le Marche ebbero in passato, naturalmente, come la Toscana e l'Umbria, un'arte propria e spontanea. Quella che su la fine del Trecento si affermò coi maestri di Fabriano, di Urbino, di San Severino, di Camerino; che nella seconda metà del Quattrocento assurse a vera scuola nella parte settentrionale della regione con Fra Carnevale, Giovanni Santi e gli allievi suoi Bartolomeo, Evangelista e Ottaviano Prassede, che morto il maestro, lavorarono per molti anni insieme nella bottega di Timoteo Viti; mentre nel Piceno, ove languiva un'arte di pittori secondari probabilmente discesi dall'Appennino umbro, i veneti Carlo e Vittorio Crivelli « dispiegarono la freschezza vigorosa della loro gioventù ».

E. CALZINI.

#### NOTIZIE DEL PIEMONTE.

**L'Esposizione Valsesiana di Varallo.** — L'Esposizione generale Valsesiana, inaugurata a Varallo il 6 agosto scorso, alla presenza dell'on. Rava, è riuscita veramente una raccolta di opere interessanti ed elette, ed è davvero mirabile lo slancio di volontà e di concordia con cui tutta la Valsesia ha cooperato alla riuscita dell'impresa. Tutti hanno cercato le reliquie del tempo passato, oppure han lavorato con le abili mani intorno a lavori geniali; e il passato si congiunge, così, col presente, in gara di operosità.

Nella Mostra di arte sacra, per esempio, si vedono con grande compiacimento riunite opere che sono abitualmente disperse lontano, nelle chiesuole solitarie, nei paeselli fuori di mano, raramente visitati da studiosi.

Sopra tutta quest'arte, è condotto a regnare lo spirito magno di Gaudenzio Ferrari, rappresentato da un grande bellissimo quadro, oltre che da più cose minori. E, quasi per rendergli onore, son pur qui presenti tre tavole (esposte dalla Insigne Collegiata di San Gaudenzio) di scuola *pregaudenziana*, figuranti l'Arcangelo e l'Annunziata; e poi Maria Vergine, San Gaudenzio e vari altri santi. Se, com'è lecito credere, questi tre dipinti sono veramente di arte valsese anteriore a Gaudenzio, essi mostrano bensì che già prima di lui l'arte era amata e coltivata in Valsesia; ma mostrano, insieme, come egli l'abbia rinnovellata radicalmente, dalle fondamenta, infondendo nelle sue vene quella dolcezza squisita e quella somma eleganza che in lui discesero dal divino Leonardo. Perciò questi saggi dell'arte sua non son veduti senza intensa commozione, in questa circostanza, da chi sappia, risalendo il corso del tempo, pensare alla subita meraviglia, all'ammirazione intensa, quasi estatica, ch'essi



dovevan destare in questi luoghi medesimi, se gli artisti, vedendoli, dimenticavano del tutto le tradizioni paesane, credevano di aver finalmente trovata la luce e la via, e seguivano, con il cuore ardente, la nuova parola.

Il più importante dipinto gaudenziano qui presente è la Madonna col Bambino, di proprietà della parrocchia di Quarona. L'insieme è perfettamente somigliante al centro dell'ancona di San Gaudenzio, qui a Varallo; e alla Madonna col Bambino, di Brera; e non è meraviglia, poichè Gaudenzio tornava assai volentieri sulle proprie idee, ad accarezzare incontentabilmente i concetti già schiusi dalla sua mente ideale. Nella presente *versione* i toni di colore son tutti molto bassi, e il nanto purpureo della Vergine spicca appena appena sul fondo oscuro. Ma il suo volto materno, divinamente bello e sereno, irraggia nell'oscurità.

Poi sono raccolti qui parecchi altri quadretti e disegni, attribuiti a Gaudenzio, di proprietà della Pinacoteca comunale. E non mi sembrano incerti; l'unico di cui dubiterei sarebbe *Il martirio di Santa Caterina*, su tavola. Ma gli angioletti (disegni a chiaroscuro) rivelano subito la mano autrice, nelle linee sintetiche ove mirabilmente si fondono i corpi infantili e le viole ed i liuti. Il *San Paolo* (disegno) ricorda subito la figura con cui Gaudenzio rappresentava abitualmente San Giuseppe: così lo rappresentò nella lunetta della Madonna di Loreto e nell'ancona di San Gaudenzio, qui a Varallo; così a Vercelli, in San Cristoforo. E per taluni Padri della Chiesa (dipinti su tavola) sarà molto istruttivo e persuasivo appunto un confronto con gli affreschi di San Cristoforo, dove il realismo di Gaudenzio trionfa così gloriosamente. Sopra tutto bisognerà ricordare certi volti sbarbati, certe teste rapate, degli affreschi vercellesi: San Nicolò di Bari, un pastore che ammira Gesù neonato...; esempi stupendi di modellature forti e profonde.

Oltre questi ricordi di Gaudenzio Ferrari, meritano menzione alcuni dipinti di un suo fiero discepolo, Melchiorre d'Enricis, detto il Tanzio, d'Alagna — del quale ci sono qui opere molto significative, e che pure bisognerà sol nominare, in omaggio alla brevità. Altro di *valsesianamente* importante, fra le pitture antiche, non mi pare ci sia.

\* \* \*

I lavori di oreficeria portano alla Mostra di arte sacra un contributo abbondantissimo e importante. Soprattutto sono interessanti gli antichi.

Qui in Valsesia, quasi in una insenatura dove gli echi del mondo giungevano fievoli e tardi, le forme romaniche si attardarono anche oltre i limiti stabiliti dal Venturi<sup>1</sup>. Nella chiesa di San Marco a Varallo, che è del Quattrocento, si vede un San Sebastiano

che serba ancora reminiscenze delle antiche forme bizantine.

Ora, da questa arte romanica ritardataria devono derivare parecchie antiche croci, ed alcuni piatti di rame e di ottone sbalzati.

Una croce di ottone, esposta dalla parrocchia di Balmuccia, è, per esempio, molto interessante. Alle sue quattro estremità i simboli evangelici sono tradotti in tutto il possibile convenzionalismo stilistico — son ridotti, anche plasticamente, alla semplice importanza di monogrammi sacri, o di sigle. Il bue è solamente riconoscibile alla fessura degli zoccoli ed alle corna; il leone, solo... per esclusione. Nel mezzo, la figura del Cristo non ha un solo particolare che riveli la minima osservazione del vero. Tutto è liscio, le braccia e le gambe sono asticine quasi cilindriche; le costole son segnate sul petto da piccoli solchi rettilinei; e tutto l'asse del corpo è contorto e come sconnesso, qual si riscontra assai frequentemente nell'arte romanica o meglio nelle forme nate in centri lontani dalla vita artistica.

Frutto di un'arte più matura (se non più avanzata nel tempo, giacchè, per certi segni, andrebbe forse assegnata a tempi molto più antichi) è un'altra croce, pure di ottone, della parrocchia di Doccio: alle estremità laterali, in piccoli tondi, stanno la Vergine (in abito monacale) e San Giovanni, piangenti. In altri tondi, ai piedi è una mezza figura del Cristo, col cuore fra le mani, in alto un pellicano che nutre i suoi nati. La figura del Cristo (che è certamente la figura originale) è molto più accurata in questa croce che non nella prima; il petto è già un po' analizzato e studiato, i peli dei capelli e della barba sono cesellati finemente.

E, per taluni caratteri, bisognerebbe unire a quest'ultima un'altra croce di argento, molto fastosa, di proprietà di don P. Zaquerio, di Camasco. La lavorazione dei capelli, ad esempio, è molto somigliante. Il pellicano, invece, è situato sull'incrocio delle due braccia: alle estremità laterali vi è Maria Maddalena e San Giovanni; ai piedi, Maria Vergine; sulla sommità, Dio Padre benedicente; e poco sopra di lui, un poco indietro, un cherubino. L'insieme è molto grandioso: l'ornamento, a base di sinusoidi fiorite, è schiettamente romanico.

Poi son molto belli da osservare parecchi piatti per la messa; che, disgraziatamente, sono tutti in un disperatissimo stato di corrosione. Ma le linee generali dell'insieme, che ormai rimangono sole, sono spesso assai caratteristiche. Un piatto in argento della parrocchiale di Cellio, ad esempio, figura la *Tentazione del demonio*: in mezzo è stilizzato l'albero della scienza carico di frutti, ed intorno al suo tronco è attorcigliato il serpente. Adamo ed Eva stanno ai lati, ed è curioso vedere che essi si avevano già costruita una capanna.

Perfettamente analogo a questo è un piatto del

<sup>1</sup> VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, III, 408.

signor Giuseppe De Biaggi, di Doccio. Manca la capanna, ma, in compenso, si vedono le mura merlate del Paradiso; e, giustamente, i merli son quadri, ossia guelfi. Nel resto la composizione è identica (solo il serpente è un poco più aderente al tronco dell'albero) e le linee delle figure sono assai somiglianti, specie nella rigidità generale, e nella esagerazione del bacino e del ventre, e nei piedi enormi. Nel primo si distingue ancora, in grazia delle tracce della chioma, Eva da Adamo — nel secondo l'autore non volle affidarsi all'aspetto delle sue figure, e su ciascuna di esse scrisse francamente il nome, in grosse lettere.

La parrocchia di Cellio espone pure un altro piatto di ottone, nel mezzo del quale San Cristoforo trasporta il Bambino attraverso il fiume. Ormai non si vede più alcun particolare; ma si capisce che i piedi dovevano esser nascosti dall'acqua, ed ancor rimane un vasto e animato panneggiare nelle vesti del santo. Pure notevole per i panneggiamenti più elaborati nei particolari che studiati nell'insieme, è un tondo con l'Annunziata, esposto da D. Roberto Gori, di Rimella.

E, se noi abbandoneremo questi saggi dell'arte antichissima, così poco osservati, generalmente, e pur così cari, nelle loro incoerenze piene d'ingenuità, nella loro semplicità quasi puerile, non troveremo nell'oreficeria (e, quindi, nell'arte antica) più nulla di singolarmente interessante. Dopo Gaudenzio, mille nuove correnti d'arte entrarono su per la valle. E si vedono, qui come altrove, i riflessi del Rinascimento e del Barocco, ma senza carattere speciale: il lusso prevale generalmente sulla bellezza pura ed austera.

\* \* \*

E l'arte d'oggi? Non merita essa uno sguardo? Sì, lo merita, poich'essa è il seguito e come l'immagine riflessa di quella antica. Noi daremo ad essa una rapida scorsa, passando, com'è naturale, per l'arte di ieri, poichè una mostra apposita riunisce alcune opere di artisti valsesiani defunti da poco. E ci colpirà subito *La petroliera* del Ginotti, magnifico pezzo di modellatura; e qualche impressione esotica di Giovanni Gianoli ci parrà pure notevole.

Tra i viventi, il Belli (membro della giuria) espone una *Lupa romana* che è, in fondo, una cosa ragionevole, ma non ha quasi altro effetto che quello di suscitarcì in cuore il ricordo e, quindi, l'amaro rimpianto di quella originale del Campidoglio. Il De Biaggi espone parecchie teste (*Matiziosa*, specialmente, ed un ritratto femminile) piene di vigoria e di espressione; di Zeffirino Carestia ci sono alcuni piccoli bronzi molto accurati e fini. E mirabili saggi di incisione in legno presenta Giuseppe Gilardi, un veterano dell'arte, premiato con medaglia d'oro.

La pittura merita forse più lungo discorso; poichè in essa son più evidenti i caratteri dell'arte valsesiana di oggi, che è molto diligente e studiosa, per quanto

un po' pedestre, talvolta; e che rimane forse un po' troppo chiusa nella scuola, d'onde getta raramente gli sguardi sui prati, sui boschi, nel cielo divino. Mi par di vedere un caratteristico esempio nello Scaglia, specie in un suo autoritratto che è forte, corretto, sicuro. G. U. Cal lerini andrà pure notato per taluni ritratti; ed anche V. Rizzetti. Camillo Verno, insieme con molte cose, di cui qualcuna piacevole assai, presenta un *Contrasti* cui è certamente dovuta la medaglia d'oro ond'egli è stato insignito. È un pagliaccio senza maschera, e col viso addolorato, in una espressione intensa e profonda.

Ma se voi vi aggirerete in mezzo a questi dipinti, e poi cederete all'intimo impulso, niun dubbio che vi soffermerete lungamente d'innanzi a tre tele che si lasciano addietro tutte le altre, e se le lasciano addietro quasi tutte così di gran lunga, che voi non più le vedete, e non le ricordate neppure... Sono di Pier Celestino Gilardi. Nell'una, *Dopo la questua*, alcuni frati, deposte le bisacce e i fardelli, ginocano tranquillamente alle bocce, davanti alla chiesa di Riva Valdobbia. E la sua facciata, dove Melchiorre d'Enricis rappresentò grandiosamente il Giudizio universale, vi manda, nella lontananza, una impressione quasi solamente cromatica, e tutta la scena è fresca e gioconda. Un'altra tela figura una *Visita al Santuario di Varallo*: alcune donne, ginocchioni, baciando preghiere, salgono su per la scala santa. E quelle volte a crociera si ergono solide, salgono agili, sopra le sottili colonne, e l'aria e la luce passano sotto gli archi, con un fremito pieno di vita! Ma dello *Studio di testa femminile* (ch'è il terzo dipinto) io non so dirvi tutta l'alta bellezza. È il busto di una signora, che tenendosi con la destra appuntato uno scialle a sommo il petto, abbandona il capo sulla mano sinistra, cedendo forse all'onda di un pensiero o di un ricordo. Disegno e colore, analisi e sintesi si compongono, in questo dipinto, in un'armonia inimitabile; e il candore sano e prosperoso della morbida pelle è mirabile, tra il candore latteo della stoffa, e la porpora dei fiorami dello sfondo. La modellatura delle carni è sapientissima e ferma, ma non per questo esagerata e ostentata, anzi rattenuta entro i limiti di una perfetta delicatezza. Questa è veramente l'arte della più nobile tradizione italiana, completa, serena, armoniosa, che sa nascondere in se stessa tutto lo sforzo interiore della creazione, per non rivelarne che i risultati felici.

E piange il cuore a veder sopra questi dipinti una fronda di alloro abbrunata... Pier Celestino Gilardi è morto il 3 ottobre, e la sua dipartita è stata un grave lutto per tutta l'arte d'Italia. Ma pur egli ha vissuto e lavorato finchè l'occhio suo fu vigile e ferma la mano, e par quasi ch'egli si sia volontariamente partito dal mondo, quando lo sopraggiunse il timore di una debolezza impotente; e, certo, alla sua scelta non avrebbe ripugnato il modo e l'ora della morte che



o ha colpito. Anzi, forse, già nella giovinezza inconsapevole, l'anima sua avrebbe sorriso al pensiero di mandare per l'ultima volta i suoi quadri ad una Esposizione valsesiana, in Varallo; al pensiero ch'egli ne sarebbe stato giurato, e vi avrebbe collocato un magnifico ritratto di una sua figliuola, ed avrebbe avuto a compagna grandemente onorata, nell'Esposizione, un'altra figliuola, in cui le virtù paterne rivivono così degnamente...

La sua figlia Irene, vi dico, espone bellissime cose; ella è fra gli artisti valsesiani che si accorgano della infinita bellezza del mondo verde che li circonda. L'aria esiste e si muove, certamente, sui suoi paesi; ma è un'aria pura, come quella delle Alpi, che non vela nè offusca i colori, anzi li fa brillare e squillare nel fascino della sua luce. E poi ella sa rappresentare i bambini con una mirabilissima aristocrazia di atteggiamenti, di colori e di forme. Ella sa figurarli con un disegno che appar carezzevole, tanto segue con delicatezza quella tenuità dei muscoli, quella lieve mollezza dei contorni, ch'è uno degli incanti dei volti puerili. E in questa armonia tra la sapienza e la grazia, è visibile il segno dell'arte del Padre. Ecco adunque il valor suo rifiorire! In grazia di lei che può serenamente raccogliere l'eredità del suo spirito, in mezzo a questo saggio dell'arte valsesiana del passato già si ascolta la sicura promessa dell'avvenire.

MARIO LABÒ.

#### NOTIZIE DI VENEZIA.

**Il Congresso di Venezia** che ha avuto luogo alla fine del settembre p. p. ha raccolto molte proposte, dalle quali è apparsa qualche nuova tendenza, qualche nuova idea; e idee e tendenze già espresse ha meglio affermate. E insomma, anche per chi è molto scettico in fatto di congressi, esso è riuscito bene, per la lodevole attività dell'on. Fradelletto che con la solita — sua! — imparzialità ha accolto perchè siano discusse le idee più differenti che i famosi «capita» sapessero concepire; e anche per la buona organizzazione del segretario generale Forti. Per i lettori de *L'Arte* l'interesse all'opera del congresso si limita a quella che si riferisce alla storia dell'arte, o all'arte contemporanea in quanto essa si ricollega con l'arte antica. E sotto quest'aspetto anch'io riferirò.

Per importanza e praticità d'intenti primeggia la proposta collettiva Frizzoni-Valenti, ideata prima dal Cantalamessa che per malattia dovette rimanere lontano dal congresso. Si tratta di risolvere una buona volta «in qual modo si possa impedire, senza ledere il diritto dei privati, che opere d'arte pregevoli continuino ad essere portate via dall'Italia». Il Frizzoni sostiene l'inutilità delle leggi proibitive. Quando un

ufficio di esportazione nega la licenza per opera di notevole importanza, l'opera resta nelle mani del proprietario, il quale in buona fede si stima angariato e s'irrita, e cerca la via illegale, poi che la legale gli è stata chiusa. Dei processi che il Ministero dell'istruzione potrà promuovere contro di lui ride, sapendo che i tribunali fin qui non hanno fatto che assolvere i contravventori. Per rimediare a questo stato di cose occorrono due azioni da parte del Governo, una morale, l'altra materiale. La morale secondo il Frizzoni dovrebbe essere rivolta a che il Governo si amicasse i collezionisti privati: invece che angariarli e alienare le buone disposizioni dei nostri amatori mediante leggi restrittive della loro proprietà, dovrebbe incoraggiarli in ogni maniera e ottenere così che da essi con i loro mezzi sia impedito l'esodo di tante opere d'arte, e d'altra parte metterli nella condizione di essere più proclivi a donazioni ai pubblici musei. È proprio il metodo dell'ottimismo che il Frizzoni vuol sostituire a quello del più cupo pessimismo. Con questo non si è riuscito a nulla o a ben poco, con quello speriamo almeno che le condizioni presenti più elevate per coltura e amore all'arte diano buoni effetti. E d'altra parte il metodo ottimistico che pare a tutta prima di grande ardimento poggia sul sicuro, sugli effetti negativi già purtroppo sperimentati del metodo antico. Gnoli e Gherardini sono invece sorti a sostenere la necessità di leggi proibitive, e Ricci a ricordare le difficoltà di contrapporre le forze economiche italiane al commercio straniero. Tuttavia si potrebbe osservare che con l'aumento dei collezionisti l'opera d'arte più difficilmente sarebbe posta sui grandi mercati, in cui essa raggiunge i più favolosi prezzi: per il piccolo e locale commercio, in cui il valore dell'opera è sempre conosciuto parzialmente, le forze italiane basterebbero; e da quello non dovrebbe uscire l'opera per l'abbondanza dei collezionisti concorrenti e immediatamente vicini al luogo in cui essa viene trovata. Sia o no in seguito applicata questa idea dal Ministero, è sperabile almeno che si vorrà tener conto del suggerimento, accettato a unanimità dal congresso, del Valenti, professore d'economia politica all'Università di Padova, circa le fonti economiche necessarie all'esercizio della prelazione. Una legge dovrebbe permettere al Governo di pagare il prezzo di un'opera d'arte superiore a un certo valore, 8000 lire per esempio, non in denaro, ma mediante un titolo di rendita corrispondente all'interesse del 3,50 per cento del capitale d'acquisto. Questi titoli di rendita sarebbero rappresentati da cartelle speciali, sorteggiabili in 50 anni, nominali o al portatore e perciò negoziabili. Il pagamento degli interessi e l'ammortamento del capitale sarebbe fatto con i proventi già devoluti all'acquisto degli oggetti archeologici e artistici, e con il concorso degli stessi musei. Così anche con un fondo annuo di 500 o 600 mila lire si farebbe fronte

a spese di molti milioni tutti in una volta; svanirebbero le artificiose coalizioni; non verrebbero presentate domande se non per oggetti che veramente si vogliono o si possono vendere. Gli ordini del giorno Valenti sono stati spediti al Ministero, e appariranno negli atti di prossima pubblicazione, per i quali il Valenti sta ora raccogliendo qualche nuovo dato di fatto per essere, se occorresse, sempre più convincente.

Con lo stesso intento ha parlato Fiorilli facendo voti per un accordo internazionale affinché sieno riconosciuti i diritti della scienza e quelli patriottici.

Come si vede l'attenzione del congresso è stata molto rivolta alla conservazione dell'opere d'arte antica; e questa preoccupazione, lo speriamo veramente, potrà portare efficaci risultati.

Per la conoscenza dell'arte antica è stata accettata ad unanimità la proposta Venturi circa un trattamento reciproco tra le nazioni per il buon esito delle esposizioni d'arte retrospettiva. La relazione, in assenza del Venturi, è stata letta da D. Angeli. E non è mancata la questione circa l'insegnamento della storia dell'arte nelle scuole secondarie, promossa da S. Ricci e P. Barbèra: ora che in alcuni licei quell'insegnamento è un fatto compiuto, spetta alla buona volontà dei professori e degli studenti perchè esso venga molto e bene diffuso.

Molto più numerose, ed era naturale per l'indole del congresso, sono state le questioni relative all'arte moderna; e in esse oserei notare due tendenze degli artisti che vogliono fare i modernissimi e con le loro nozioni tecniche credono di risolvere tutti i problemi artistici presenti e futuri, e degli altri, e sono ancora i meno, e forse sono i moderni, che fanno buon viso agli ammaestramenti dell'arte antica e dell'esperienza critica per giungere alle riforme con maggior logica e minor empirismo, senza cioè camminare a tentoni. Così si è avuto Marco Calderini che avrebbe di buon grado inghiottito tutti i critici della terra per rimanere solo in compagnia degli artisti e divorarsi poi a vicenda più liberamente. E si è avuta invece la proposta Angeli per il riconoscimento della nessuna differenza di grado tra arte pura e arte applicata. La bellezza è una sola, e il grande artista non deve disprezzare i minori lavori di cornici, di arredamenti, ecc.

senza i quali la sua opera maggiore non vivrà nell'armonia completa in cui le cose antiche vivevano. Nonostante le obiezioni del Fournier, dopo una riconferma dell'Apolloni, le idee dell'Angeli sono state approvate. E sono stati approvati gli ordini del giorno Ricci perchè nelle piazze che hanno un carattere architettonico speciale che forma la loro bellezza non si pongano monumenti moderni, nè si cambi il nome alle strade senza tener conto del valore storico del nome antico; e in special modo veda Bergamo di togliere dalla sua piazza il monumento di Garibaldi.

Per una riforma decorativa delle case borghesi ha parlato con grande acume e illuminate idee il professore Olbrich di Darmstadt. Una delle peggiori volgarità della vita moderna è rappresentata da quell'ammasso di cianfrusaglie pretenziose ingombranti i salotti delle case moderne, poste senza una ragione al mondo, e semplicemente per una scimmiottesca imitazione delle case signorili, ove almeno anche i ninoli rappresentano un'opera di pregio, e qualche volta anche d'arte. Verità, semplicità, sobrietà vuole invece l'Olbrich: sieno pochi i mobili e sieno di quercia, ma i necessari; e abbiano accuratezza di fattura e di conservazione. Vi sia la libertà di motivi, ma non una vuota bizzaria. Come si vede così *si rinasce* a quegli stessi concetti che rendevano amabili le antiche camere modeste, di cui la tradizione s'è perduta per l'azione del tumultuoso settecento.

Per finire, accenneremo alla proposta che a noi del gran secolo xx può sembrare di un semplicista, ma che dovrebbe essere invece esaminata e studiata sul serio. È di Ponziano Loverini, insegnante nell'Accademia Carrara di Bergamo, che dichiara di non essere — ed è la sua fortuna! — nè oratore nè letterato. Vorrebbe che «l'insegnamento nelle scuole di pittura si svolgesse ad immagine di quanto si costumava nelle botteghe degli antichi pittori». È possibile? In mezzo a tanti e complicati problemi che sembrano urgenti, è possibile che abbia ragione lui? Non è qui il luogo per discutere; nè ha discusso il congresso per assenza del Loverini proponente. Ma insomma continui in queste idee, e se riusciremo buoni effetti... saremo noi molto contenti di applaudire.

P. E.



## CRONACA

---

✻ Il pittore Leon Bonnat che sino dal 1880 aveva già fatto dono alla Galleria degli Uffizi di un suo ritratto, ha ora donato un altro suo auto-ritratto eseguito in questo stesso anno.

✻ Un presepio di Gaudenzio Ferrari che faceva parte della collezione Monti e trovavasi nel Palazzo Arcivescovile di Milano, è stato ora ceduto in deposito alla R. Galleria di Brera, ove già era stata trasportata gran parte di quella collezione.

✻ Un Cristo di Marco Palmezzano che era stato presentato all'Ufficio dell'Esportazione di Venezia, viene acquistato dal Ministero dell'istruzione per quella R. Galleria.

✻ Un San Sebastiano, attribuito a Lorenzo Costa, è stato acquistato dalla Galleria degli Uffizi.

✻ Un comitato, costituito dai più insigni studiosi tedeschi di storia dell'arte (basti rammentare il Seidlitz, il Reber, lo Tschudi) viene organizzando un'esposizione centenaria dell'arte tedesca, che comprenderà una scelta di pitture, acquerelli, pastelli e disegni dal 1775 al 1875.

L'esposizione si aprirà il 1° gennaio presso la National Galerie di Berlino.

✻ La pala di Caterino da Venezia proveniente da Ancona è stata venduta dall'antiquario Piccoli a un museo d'America per otto mila lire. Naturalmente per un prezzo così grave la Galleria di Venezia non pensa di esercitare il diritto di prelazione. Raccomandiamo di tenere almeno una buona fotografia per l'interesse storico del quadro.

✻ Per la facciata di San Lorenzo a Firenze è sorta un'agitazione pro e contro, e specialmente contro la proposta del Reymond circa l'applicazione del progetto di Giuliano da San Gallo. La questione ha ancora da entrare nella sua fase risolutiva.

✻ Il Museo del Louvre sta per ricevere molti ampliamenti. Si adibiranno a gallerie tutte le sale superiori che sino ad ora servirono per direttori ed ispettori; e si trasporterà agl' « Invalides » il Museo di Marina sempre per cercare nuovo spazio.

✻ La villa Falconieri di Frascati comperata da un banchiere tedesco e da lui offerta all'imperatore di Germania diverrà probabilmente la sede di una colonia artistica tedesca.

✻ Un buon risultato del Congresso internazionale di Liegi è la fondazione di una biblioteca *Codices Belgici Selecti* in cui saranno via via riprodotti in fototipia tutti i codici importanti delle biblioteche del Belgio. Poi che il formato non supererà mai l'in quarto, le opere riprodotte saranno relativamente a buon mercato.

✻ La giuria internazionale dell'Esposizione di Venezia ha premiato di medaglia d'oro i pittori Anglada Camarasa, Blanche, Ferenczy, Innocenti, Larston, Shannon, Simon, Zanetti-Zilla, Zügel, e lo scultore Bistolfi. Ha escluso *a priori* dal premio gli artisti di cui fama e valore sono superiori a' premi e gli altri già premiati nelle esposizioni precedenti.

✻ Si sta pubblicando dal Moritz presso la Casa Hiersemann di Lipsia un grandioso *album* di paleografia araba con 188 tavole in foglio.

---

**CARLO EPHRUSSI**, il direttore della *Gazette des Beaux-Arts*, il genialissimo critico, l'amatore raffinato è morto a 56 anni. Egli portò grande amore all'arte italiana, la sentì con la perspicuità del suo ingegno: in lui perdiamo un amico d'Italia. Alla Rivista amica, a tutto il mondo parigino che avevano in lui un padre intellettuale vadano le nostre più sincere condoglianze.

---

# BIBLIOGRAFIA

## RECENSIONI.

CERVETTO (LUIGI AUGUSTO), *I Gaggini da Bissone; loro opere in Genova e altrove: contributo alla storia dell'arte lombarda*. Milano, Hoepli, 1903, fol. pag. 309, con fig. e tavole.

È un libro che male si spiega e male si definisce: un volume immenso, splendido anzichè, formato con notizie raccolte senza metodo, senza critica e senza di esattezza; un'opera che parrebbe volesse illustrare una quelle correnti artistico-genealogiche che hanno così attraente importanza nella storia dell'arte, ma non risolve nè rischiara quasi alcuna questione o generale o speciale, anzi per lo più evita di proporle. È storia dell'arte questa? Generalmente il libro del C. è stato lodato per tale, come si usa, a torto, per una moltitudine di libri odierni, dove la storia dell'arte non è il contenuto intimo dell'opera, ma un contenuto occasionale, contingente, esteriore. I Gaggini furono una famiglia di artisti; ma se invece fossero stati letterati, guerrieri, banchieri, il C. (che aveva chiaramente il proposito d'illustrare i fasti della famiglia) avrebbe esposto ugualmente, con lo stesso metodo, con la stessa facilità, se non anche, ci duole il dirlo, con la stessa noncuranza, le loro biografie. E non avremmo avuto libri di letteratura, o di storia militare, o di economia pubblica, se non come qui abbiamo storia dell'arte, in senso cioè bibliografico e non scientifico.

È un'opera di divulgazione? Parrebbe tale spesso, quando vediamo l'A. pensare a lettori della più modesta cultura, o traducendo semplicissime epigrafi latine, o illustrando monumenti della Spagna con le belle pagine del De Amicis; ma contrastano a quel carattere le medesime qualità materiali del volume, e ancor più il pomposo fardello di documenti, ond'esso è caricato in fine, trascritti in gran parte dall'opera dell'Alizeri e anche lasciati senza ordine.

V'è almeno un contributo? Ne dubitiamo, se è da ammettere che non può usarsi tale parola per questa,

come per tante altre opere, che dalla storia dell'arte qualche cosa prendono, ma nulla o quasi nulla le rendono.

Che ci dolga il dirlo non è ipocrisia, poichè il C. gode giustamente di una grande reputazione fra gli appassionati cultori ed ammiratori delle glorie della sua città, e avremmo voluto trovarlo autore di una opera capitale, ove magari non fosse che rifiuta la parte studiata dall'Alizeri, ma un'opera ordinata, severa, organica, che stabilisse almeno qualche linea fondamentale a quella bella storia dei monumenti genovesi; egli avrebbe potuto e, poichè ci s'era messo, dovuto far ciò. Invece il libro ci riesce una delusione.

Quando, per esempio, uno scrittore d'arte, nominando la Porta della Carta di Venezia, non ha che questa orrenda associazione d'idee: *che venne con tanta diligenza e rassomiglianza riprodotta all'ultima esposizione di Parigi* (pag. 47), noi ci domandiamo: con quali disposizioni mentali l'autore si è messo a scrivere? abbiamo sott'occhio un libro di storia dell'arte o un articoluccio d'un giornale vecchio di provincia? E quando, nella vita di Bernardino Gaggini, noi troviamo menzione della monografia pubblicata da Karl Justi nel *Jahrbuch d. Kön. preuss. Kunstsammlungen* (1892), ma l'autore travestito in Don Carlos Justi e in Carlo Giusti, e le sue parole citate in spagnolo da un *Anuario de los Museos prussianos* ci domandiamo, fra molte altre cose, qual fede possano avere i lettori in uno scrittore, che pur è in condizioni così privilegiate da avere a sua disposizione tutti i mezzi di studio che sono a Genova, e assai facilmente quelli del resto d'Italia.

E se si viene al metodo e alla critica non c'è da rallegrarsi di più. Per esempio (per fermarci ad una delle prime biografie) ogni scultore che abbia nome Giovanni e che sia della regione dove più crebbero i Gaggini, è certo per l'A. lo stesso Giovanni Gaggini. Per dimostrare che un Giovanni da Bissone nominato in un documento del 1452 è un Gaggini, rimanda a



un atto del 1506 dove è scritto Johannes de Gagno de Bissone; come ipotesi non è assurda, ma come dimostrazione non va, e non certo così si potrebbe scrivere la storia. Ancora: in un altro atto del 1475 v'è *Johannes de Campigione scultor marmarorum quondam Beltramoli*; per l'A. è sempre il medesimo Gaggini, sia perchè Giovanni Gaggini è figlio di Beltrame, sia perchè Campione è vicinissimo a Bissone. È molto facile osservare che questa vicinanza non poteva dar motivo di scambiare un villaggio con un altro, come si usava sostituire al villaggio ignoto la metropoli nota; poi, che in un atto del 1491 c'è un Johannes de Bissone filius mag. Beltrame cioè col padre presumibilmente vivente; poi, che il nome di Beltrame era frequente in quei luoghi, e infine che, come apprendiamo più oltre dall'A. stesso, anche a Campione v'era una famiglia Gaggini.

Passiamo alle opere di Giovanni. Il primo lavoro di Giovanni Gaggini di cui si abbia notizia, è, secondo l'A., la parrocchiale di San Michele a Pigna, ma per quest'oggetto non ci dà che una notizia fuggevole del prof. Girolamo Rossi, il quale dice che sulla facciata sono incisi i nomi di Giorgio de la Mota e Giovanni Bissone e la data 1450. Il lettore si aspetta che la chiesa venga descritta, la iscrizione un po' meglio spiegata; invece il C. conclude senz'altro:

« Il Rossi, non avendo alla mano i documenti che dimostrano quindi in Genova Giovanni Gaggini da Bissone, scultore ed architetto valentissimo, ondeggia... *ma ogni dubbio scompare seguendo le notizie che ci dimostrano Giovanni Gaggini battere la via della gloria* ». Infatti un anno dopo il compimento della parrocchiale di Pigna egli si mostra in Genova intento ad un nobilissimo lavoro »... che è il portale della sacrestia di S. M. di Castello. Di questo lavoro, dice l'A. giustamente entusiasta, si ha l'atto di commissione dell'agosto 1451; ma perchè non lo riproduce, e trascura un altro contratto del 1452, in cui l'incarico di eseguire il portale è trasmesso chiaramente e completamente da Giovanni da Bissone a Leonardo Ricomanno da Pietrasanta? Giovanni non si obbliga che a fornire i marmi e a pagare la mercede allo scultore. Dunque tutti gli elogi son dovuti a questo ultimo, perchè fino a prova recisamente contraria il portale è opera del Ricomanno. E il Cervetto parafrasa quel documento dicendo che Giovanni trovò in Leonardo « un buon coadiutore »! Entrati così in sospetto, si dovrà esser più timidi nell'esaltare Giovanni da Bissone per il leggiadrissimo portale di Giorgio d'Oria (poi Quartara) in piazza San Matteo, quando nel contratto di commissione (1457) l'artista promette *facere et laborare seu fieri et laborari*. Anzi l'Alizeri, che non è senza autorità, propendeva di più pel Ricomanno. Ma il C. dice che i documenti parlano chiaro e dimostrano autore il Bissone; e lungi dall'aver dubbi, si mostra poi assai propenso ad attribuire a Giovanni da Bissone o Gaggini tutti i portali dello stesso genere in Genova e nel terri-

torio. Poi descrive molto bene il bassorilievo di via degli Orefici, senza però attribuirlo al suo Bissone, ma si contenta di dire « non si troverà esagerata l'affermazione, che cioè questo bassorilievo ha nelle figure e negli intagli molta analogia con le sculture di Giovanni ». E quali? Nessuna è certa, e se certo è il portale di Giorgio d'Oria, non vediamo tale analogia da assegnare le due opere allo scalpello di uno stesso autore. « Del resto, soggiunge poi il C., più che le parole giovano i fatti. » E un altro di questi fatti che devono far riconoscere la valentia di Giovanni da Bissone è la cappella Fieschi in San Lorenzo. In questa cappella c'è, oltre la costruzione architettonica, anche il bellissimo mausoleo di Giorgio Fieschi, due cose artisticamente molto diverse: il C. non sottilizza, anzi neppure discute; gli basta un documento, nel quale egli vede tutta l'esecuzione dell'opera, mentre il documento, ch'egli stesso riporta (18 giugno 1465) non contiene che l'obbligo di Giovanni da Bissone di portare *lapides marmoreas quae sufficiant ad construendam Capellam*... È vero che soggiunge: *secundum designum factum per ipsum mag. Johannem*, ma il contratto non esce da quell'incarico accessorio, poichè il pagamento è promesso *conductis dictis lapidibus ad locum laborerii*. Al solito diremo che questo documento non esclude, ma nulla prova; senonchè la cappella e il sarcofago provano che vi fu l'opera di artisti differenti; e il sarcofago che potrebbe dar gloria a Giovanni da Bissone, non ha stretti rapporti, specialmente nel prospetto dell'urna, nè col portale di Giorgio d'Oria nè col bassorilievo di via degli Orefici. Forse non è suo che il prospetto della Cappella. Giovanni da Bissone rimane dunque, anche come figura artistica, una nebulosa. L'unico atto su cui parrebbe si potesse un po' riposare è la commissione data a Giovanni per la cappella delle Vigne, da Mons. Leonardo Fornari (17 settembre 1488); la commissione è chiara, ma accenna anche che il lavoro sarà fatto nella bottega di Giovanni, e quindi già per questo solo sarebbe difficile affermare che sia stata tutto opera sua; ma se il Cervetto avesse riportato, come l'Alizeri, il contratto con cui a quella impresa subentrava poi il luganese Giacomo Marocco (31 gennaio 1489) avremmo visto che neppure in questo caso si può parlare di un'opera certa di Giovanni da Bissone. Del resto, il parlarne sarebbe vano, perchè la cappella non esiste più.

Non c'è in conclusione, se non un documento, che troviamo nuovo, del 1504, e che ci rivela estesamente il nome *Johannis de Gagno de Bissone Vallis Lugani Cumane Diocesis magister marmorum quo. Beltrami*, e che lo palesa fratello di Antonio e di Pace. Ma quali, dei Giovanni nominati dal C., sono da identificarsi con esso? Su ciò bisognava chiarire i lettori.

Come si vede, manca base anche per una confutazione, e non sarebbe il caso di addentrarsi nell'esame

delle altre biografie, specialmente quella di Pace Gaggini, che sarebbe ben più importante e non è meno trascurata.

La parte più importante del volume viene ad essere così l'ultima, la biografia del genovese cav. Giuseppe Gaggini, uno dei buoni seguaci del Canova, nato nel 1791 e morto nel 1867. Le sue opere sono veramente piene di nobiltà e di buon gusto, non aride di sentimento come quelle di gran parte degli accademici d'allora, e lo stile par quasi riattaccarsi alla tradizione sobria e gentile di quell'arte lombarda che gli antenati dello scultore avevano introdotta a Genova molti secoli prima. Cosicchè dobbiamo esser grati al C. della diffusa e amorevole biografia che ce ne ha data, nè possiamo in questo caso dubitare della sua autorità, perchè egli ha avuto conoscenza personale dell'artista ed è vissuto e vive presso alle persone e alle cose che documentano la vita e le opere di Giuseppe Gaggini.

Ma qui di contributo all'arte lombarda non è più il caso di parlare. In tutto il periodo del rinascimento la scultura lombarda ha lasciato, insieme con la toscana, una mirabile e copiosa produzione nella magnifica Genova, e darcene una vera illustrazione storica sarebbe stato un compito attraentissimo, specie per un genovese, e un compito che il C. avrebbe, noi crediamo, potuto espletare, poichè, oltre la cultura, il buon gusto e l'amore all'arte, egli ha a portata di mano tutti i materiali che occorrono, siano monumenti, siano biblioteche ed archivi.

Di contributo non abbiamo dunque che qualche nuovo documento e le figure, in gran parte nuove e belle, come la riproduzione del prospetto della cappella di San Giovanni, che pare quasi un miracolo per le enormi difficoltà pratiche e tecniche che dovevansi superare; *tout le reste est littérature*, o, per spiegarci meglio, un panegiricum di sciatta e rancida maniera. Non neghiamo che possa giovare a richiamare l'attenzione sui monumenti ed eccitare lo curiosità di qualcuno che sia meglio disposto a studiarli, ma questa è una meta troppo tenue per un volume così imponente. Siamo allo stesso punto a cui è giunto l'Alizeri, un uomo che ha lavorato molto e proficuamente per la storia artistica di Genova, e la cui opera, purtroppo, sia per i soliti complessi motivi per i quali i libri genovesi escono di rado dalla regione, sia perchè l'Alizeri stesso ha messo alle sue opere un ostacolo grave alla diffusione con uno stile intollerabile al più paziente lettore, non è molto conosciuta nè utilizzata; ma se uno che scrive più moderno e più sobrio, come il Cervetto, si contentasse di fare una nuova edizione, ben semplificata e illustrata, delle « Notizie » dell'Alizeri, farebbe l'opera più meritoria che gli amatori della bellezza di Genova possano desiderare.

A. ROMUALDI.

DIONIGI SCANO. *L'antico pulpito del duomo di Pisa scolpito da Guglielmo d'Innsbruck*. Cagliari, Dessi, 1905.

Intorno all'antico pulpito del duomo di Cagliari, monumento ragguardevolissimo dell'arte romanica, si è formata negli ultimi anni una ricca bibliografia; trattarono di esso, più o meno diffusamente, il De Laurière, il Rohault de Fleury, il Salvadori, il Garzia, il Melani, il Giglioli, il Supino, e, sopra tutti, Adolfo Venturi e Dionigi Scano. Malgrado l'affaticarsi dei critici, rimasero però, sino ad oggi, molte incertezze intorno all'origine e all'età del monumento: si delinearono fra gli studiosi due opposte tendenze, attribuendolo gli uni al XII, gli altri al XIII secolo. Ad entrambe le ipotesi lasciava infatti adito la nota iscrizione: « HOC GUILLELMUS OPUS PRESTANTIOR ARTE MODERNIS QUATUOR ANNORUM SPATIO SED DONI CENTUM DECIES SEX MILLE DUOBUS »; scomparsa oggi, ma di cui è provato il riferimento al pulpito.

Furono avvertite le affinità del pulpito di Cagliari con quello di San Bartolomeo di Pantano, e con le sculture di Gruamonte negli architravi di Sant'Andrea e di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia. Sulle prime insistette specialmente il De Laurière; ed invero i gruppi dei simboli degli evangelisti e degli scrittori sacri nei due pulpiti presentano una somiglianza notevole, ma l'affinità è più apparente che sostanziale. I gruppi ripetono forme quasi identiche; ma lo scultore di Cagliari nella figura dell'angelo che simboleggia San Matteo e in quelle giovanili degli scrittori dimostra, sebbene primordialmente, un senso e uno studio di verità e di bellezza, dei quali non appare traccia nelle figure melense di Guido da Como.

Molto più evidenti sono i riscontri con le sculture di Gruamonte; e da essi appare, fra i due maestri, una vera e propria affinità di tecnica e di scuola. Tale affinità si precisa e diviene patentissima fra Guglielmo e Gruamonte, quando si confrontino con le storie dei re Magi di quest'ultimo, le storie stesse quali furono ritratte dal primo in due bassorilievi sfuggiti sinora, per la loro infelice posizione, ad un attento esame.

Donde logicamente appare che nella iscrizione riferita, ove i più lessero la data 1260 (non mancò chi leggesse 162,000!), debba leggersi piuttosto 1162; ed a questa opinione si unisce ora lo Scano, nel pregevolissimo opuscolo che abbiám sott'occhio.

Oltre a questa iscrizione, un'altra riferivasi al pulpito, ed è quella che il Cossu, lo Spano e molti altri ritennero che fosse invece relativa alla fondazione del duomo: « CASTELLO CASTRI CONTEXTIT | VIRGINI MATRI DIREXIT | ME TEMPLUM ISTUD INVEXIT | CIVITAS PISANA | ANNO CURRENTE MILLENO | PROTINUS ET TERCENTENO | ADDITOQUE DUODENO | INCARNATIONIS... ». È evidente che tale iscrizione si riferisce chiaramente al trasporto di una cosa mobile; onde il pensiero ri-



corre spontaneo al pulpito, ove, secondo che ci dicono l'Aleo e il Vico, essa era inserita. E la testimonianza di questi scrittori è attendibilissima, poichè essi videro duomo e pulpito, quali erano prima dello sciagurato restauro spagnolo.

Da questo fatto, con intuizione geniale, lo Scano trae una inaspettata e novissima conseguenza: e cioè che l'attuale pulpito del duomo di Cagliari non sia altro che l'antico pulpito del duomo di Pisa, operato da un maestro Guglielmo e sostituito poi da quello di Giovanni Pisano.

L'ipotesi, per quanto ardita, nulla presenta d'inattendibile, poichè non v'è dubbio sul fatto che un Guglielmo sia l'autore del pulpito cagliaritano, e un Guglielmo l'autore del vecchio pulpito pisano. Quando s'aggiunga che l'iscrizione sovra citata accenna, nel modo più preciso, al trasporto di un'opera d'arte da Pisa a Cagliari; e che l'epoca di tale trasporto coincide esattamente con il tempo in cui sorse il pulpito nuovo di Giovanni, ogni dubbio vien meno, e la conclusione dello Scano si impone.

Non può comunque apparir strano che Pisa cedesse a Cagliari il vecchio pulpito del suo duomo (e di fatti consimili abbiamo non rari esempi nella storia dell'arte), quando si considerino i vincoli strettissimi che univano nel medio evo le due città: il castello di Cagliari era quasi un'appendice di Pisa. E il dono può apparire una restituzione dovuta; quando si ricordi il concorso larghissimo d'oro e di marmi che Cagliari e la Sardegna diedero alla costruzione del duomo pisano.

ENRICO BRUNELLI.

ROBERT HEDICKE: *Jacques Dubroucq von Mons*. Ein niederländischer Meister aus der

Frühzeit des italienischen Einflusses. Strassburg 1904, p. 290, tav. XLII.

Il Vasari ricorda tra i Fiamminghi più celebrati nell'architettura e scultura anche Iacobo Bruga (il Baldinucci e il Borghini sempre storpiando lo dissero Iacopo Beuch) « che fece molte opere alla reina d'Ungheria reggente, ed il quale fu maestro di Giovanni Bologna da Douai, nostro accademico ».

Chi davanti al Nettuno di Bologna, o ai gruppi della Loggia, o al Mercurio volante pensa a Jean Boulogne di Douay, all'uomo del nord, mentre sembrano quelle le opere di un greco acceso da ardore italiano? La spiegazione è data colla maggiore evidenza dal nostro libro del Hedicke che nel maestro di Giovanni illustra lo scultore fiammingo, il quale venuto giovanissimo a Roma vede ed adora l'insuperato miracolo delle statue di Andrea Sansovino, di Michelangelo e se ne torna in patria abilissimo artefice, imitatore fanatico di quei grandi e profonde statue e altorilievi sulle loggie o cantorie di Ste Wandru e di St. Germain a Mons, e nella cattedrale di St. Omer.

Egli sente vivamente la bellezza della linea, della figura, del gruppo ed in ciò è maestro di non piccolo valore: ma dopo il primo piacere quella bellezza dà un senso di freddo e di vanità. Anche a Mons, e dal Dubroucq, Giovanni Bologna ebbe dunque educazione italiana, anzi ivi si accese di quel vivo ardore per la bellezza nuda e perfetta della statuaria nostra. Nelle fredde terre lontane dalla parola e dagli esempi del maestro quella bellezza gli sorse avanti come un sogno affascinatore e lo scosse assai più fortemente che se fosse nato e cresciuto fra noi.

Peccato che il Patrizi che di recente ha pubblicata una monografia sul Giambologna (*Milano, Cogliati 1905*) non mostri di conoscere l'opera del Hedicke.

G. FOG.

## BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

**Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.**

371. ARCEL (RÉNÉ), *Les tableaux de la reine Christine de Suède. La vente au Régent d'Orléans (Mélanges d'archéol. et d'hist., a. XXV, pag. 223-242; Rome 1905).*

Racconto documentato delle laboriose trattative per l'acquisto della collezione, già appartenuta a Cristina di Svezia,

*L'Arte*, VIII, 60.

e poi pervenuta in possesso di Livio Odescalchi, che morì nel 1713. Le trattative passate tra gli eredi di lui e il reggente Filippo d'Orléans durarono dal 1715 al 1721; i quadri passarono in Francia, e poi nel 1792 in Inghilterra, dove la collezione andò dispersa. L'A. riporta anche una lista inventariale, ove figurano i nomi di Raffaello, Tiziano, Compagno di Polidoro, Rubens, Tintoretto, Palma Vecchio, Andrea del Sarto, Parmigianino, Gentileschi, Bronzino Vecchio, Bassano Vecchio, Calabrese, Bonati, Perugino, Francesco di Neve, scuola di Vandick.

372. BERENSON (B.), *Tesori artistici in un villaggio*

*dilapidato della provincia di Grosseto. (Rass. d'arte, v. V, pag. 102-103; Milano 1905).*

Nello squallido borghetto di Paganica il B. ha trovato una chiesa che conserva, fra altre opere d'arte notevoli, una ricca decorazione d'affreschi, che egli ascrive con sicurezza a Bartolo di Fredi.

373. CHABEUF (HENRY), *Sur l'architecture italienne. (Rev. de l'a. chrét., t. LV, pag. 252-259; Lille 1905).*

Osservando gli avanzi delle grandi costruzioni romane e l'arte italiana che ne è derivata, l'A. vuol mostrare che a questa come a quella romana, manca la sincerità, cioè quell'intimo accordo fra la struttura essenziale delle opere e la loro apparenza, accordo che invece si riscontra per eccellenza negli edifici dell'arte gotica del Nord, conferendo loro un elemento di superiorità estetica.

374. DE' SANTI (MICHELE), *Studio storico sul santuario di Santa Maria Materdomini in Nocera de' Pagani. — Napoli, Meli e Joele, 1905, 8°, pag. XIII, 126.*

L'A. ha voluto ricostruire, in base alle fonti autentiche, la cronaca di quel santuario, sinora ripetuta sempre sulle tradizioni, e importante sì dal punto di vista religioso come da quello civile e politico. La chiesa conserva una immagine della Madonna, una delle solite che la leggenda attribuisce a San Luca, e che per i caratteri stilistici è stata ritenuta non anteriore al secolo XIII; tuttavia l'A. pubblicando un diploma del 1178, mostra che in quell'anno l'immagine già esisteva, e conclude col ritenerlo un dipinto bizantino della seconda metà del secolo XII.

375. FERRARI (FILIPPO), *L'arte di Guardiagrele netta mostra d'arte antica abruzzese in Chieti. — Guardiagrele, Palmerio, 1905, 8°, pag. 20.*

Scritto polemico per sostenere l'esistenza di una scuola artistica a Guardiagrele nel rinascimento.

376. HIRSCH (ANTON), *Die Frau in der bildenden Kunst: ein kunstgeschichtliches Hausbuch. Mit 330 in den Text gedruckten Abbildungen und 12 Tafeln. — Stuttgart, Enke, 1905, 8°, pag. XII-622, tav. 12.*

Per la parte importantissima che ha la donna nella storia delle arti figurative, sia come elemento iconografico e come ispiratrice, sia come fautrice delle arti e come artista ella stessa, uno studio generale su questi rapporti, come ha fatto l'A., non è privo di utilità e di interesse, anche se la rassegna, volendo percorrere tutta la storia, dagli antichi Egizi ad oggi, riesca alquanto fugace. Vi notiamo parecchie notizie, poco comuni, di donne artiste. Il libro è ben illustrato.

377. *Lirica italiana antica: novissima scelta di rime dei secoli XIII, XIV, XV: illustrate con 60 riproduzioni di pitture, miniature, sculture, incisioni e melodie del tempo e con note dichiarative*, per EUGENIA LEVI. — Firenze, Olschki, 1905, 16°, pag. XXXII-328.

L'A. s'è proposta di mostrare obbiettivamente quali intimi legami siano tra le diverse forme di manifestazione artistica in un dato tempo (poesia, musica, arti figurative), cioè il movente comune che hanno nell'anima popolare. Il libro

quindi può dirsi nuovo e moderno; ma mentre riesce prezioso dal punto di vista letterario-bibliografico e specialmente musicale, la parte che vi hanno le arti figurative è modestissima, talchè per questo aspetto esso è solo un tentativo.

378. MISCIATTELLI (PIERO), *Spiritualismo umbro. — Roma, Soc. naz. di cultura, 1905, 8°, pag. 29.*

È un discorso, ricco di concetti, in forma viva ed eletta, in cui l'A. mira a porre in rilievo il carattere spirituale che è essenziale dell'arte umbra, specialmente della pittura. Notando anzi la quasi assenza della scultura figurativa nell'arte umbra, vede in ciò un'altra dimostrazione che il popolo umbro fu ossequiente alle tradizioni della Chiesa orientale reca e dai bizantini, e mentre nelle altre città d'Italia così forte si ridestò il culto delle costumanze pagane, l'Umbria preferiva il fiore della semplicità francescana. L'A. afferma che il Rinascimento, oltrechè promosso dagli umanisti e favorito da altre diverse cause, fu preparato dalla rivoluzione sociale e religiosa francescana, che esaltava con divina armonia il corpo e lo spirito: di questo umanesimo cristiano gli umbri furono nell'arte i fedeli campioni, spirituali dunque ed umani, piuttosto che mistici. Questi caratteri sono lumeggiati dall'A. con rapidi accenni, nei singoli pittori.

379. NATALI (GIULIO), *L'arte nelle Marche. (L'Italia moderna, a. III, pag. 123-141; Roma, 1905).*

Ricapitola tutta la storia artistica di questa regione dal Medio Evo ad oggi, principalmente ricordando gli artisti.

380. PICCIRILLI (PIETRO), *L'Abruzzo monumentale: Magliano-Rosciolo. (Natura ed arte, a. XIV, pag. 363-370, fig.; Milano 1905).*

Appunti di una escursione a Magliano, a Rosciolo, a Santa Maria in Valle Porclaneta, a Santa Maria di Moscufo, con cenni dei più pregevoli esempi di architettura e scultura dei secoli XII e XV che in quei luoghi rimangono.

381. VENTURI (ADOLFO), *Storia dell'arte italiana, vol. IV. La scultura del Trecento e le sue origini* Con 803 incisioni in fototipografia. Milano, Hoepli, 1906, 8°, pag. XXVII-970.

Il volume è diviso in sei capitoli. Il primo tratta dell'opera di Nicola d'Apulia a Siena e a Perugia, e de' suoi discepoli (fra' Guglielmo, Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano). Il secondo studia i maestri senesi divulgatori dell'arte pisana (Nicola di Montefonte. Tino di Camaino, Lorenzo Maitani, Goro di Gregorio, Agostino e Agnolo di Ventura, Giovanni d'Agostino, Cellino di Nese, Gano da Siena, ecc.). Il terzo capitolo è dedicato ai maestri pisani e loro eredi in Toscana, nel Veneto e in Lombardia (Andrea Pisano, Nino e Tommaso, Giovanni di Balduccio). Nel quarto è studiata la fioritura dell'arte plastica in Firenze nelle opere di Andrea Orcagna e di una schiera di altri meno noti; il quinto ha per oggetto il fiorire della scultura a Venezia dalla metà del secolo XIV, specialmente con Jacobello e Pier Paolo dalle Masegne. L'ultimo prende in esame le arti minori del Trecento connesse con l'arte plastica: scultura in legno, intaglio in avorio, orificeria, arte del ferro, ecc.



## Storia particolare dei monumenti.

382. ALEANDRI (V. E.), *Il Duomo antico di San Severino Marche*. — San Severino, Taddei, 1905, 8°, pag. 39.

Riassunta la storia del tempio (edificato prima nel secolo X, e successivamente rifatto e arricchito di pregevoli dipinti, e poi abbandonato nella seconda metà del secolo XIX) l'A. riferisce gl'importanti lavori di ripristino eseguiti in questi ultimi anni e che ora hanno permesso di riaprire la chiesa al culto. Delle opere d'arte che essa conteneva non resta quasi altro che il coro, eseguito alla fine del Quattrocento dall'artista locale Domenico Indivini, ed ora anch'esso restaurato.

383. ANSELMINI (ANSELMO), *Un affresco rarissimo di Andrea da Jesi il vecchio*. (*Rass. bibl. dell'a. ital.*, a. VIII, pag. 95-99; Ascoli Piceno 1905).

È stato trovato dall'A. nella chiesa di S. Fortunato presso Ostravetere, e reca il nome di quel pittore, che visse nella seconda metà del Quattrocento.

384. BODE (W.), *Carpaccios Bestattung Christi im Kaiser Friedrich-Museum*. (*Jahrb. d. k. pr. Kunsts.*, vol. XXVI, pag. 145-147, tav.; Berlin 1905).

Il quadro, acquistato dal nuovo Museo, appartenne già (sec. XVII) alla Galleria di Roberto Canonici in Ferrara, ma le sue notizie posteriori sono incerte. Fu attribuito al Mantegna, del quale reca anche scritto il nome. Tuttavia il B. mostra non esservi dubbio che sia opera autentica, e caratteristica, del Carpaccio.

385. COOK (HERBERT), *The true portrait of Laura de' Dianti by Titian*. (*The Burl. Mag.*, vol. VII, pagine 449-455, fig.; London, 1905).

Del ritratto, di cui son note più d'una mezza dozzina di copie, il C. afferma che l'originale è quello della Galleria Cook di Richmond. Ricorda la storia del quadro, che si può seguire continua fino ad oggi, riconferma l'identità della persona ritratta, già stabilita da Carl Justi, e infine conchiude che l'esame stilistico mostra evidentemente nel quadro di Richmond, benchè alterato in più parti, l'opera di Tiziano.

386. CUST (LIONEL), HORNE (H.), *The story of Symon Magus, part of a predella painting by Benozzo Gozzoli*. [*Notes on pictures in the Royal Collections. VIII*]. (*The Burl. Mag.*, vol. VII, pag. 377-383, fig.; London 1905).

La tavoletta, che si conserva a Buckingham Palace, apparteneva alla predella dell'altare che dipinse Benozzo per la Confraternita della Purificazione a Firenze nel 1461, e di cui il quadro principale trovasi ora alla National Gallery. Un'altra parte della predella è a Parigi nella collezione R. Kann, una terza (*Miracolo di San Domenico*) nella Galleria di Brera, e la quarta è sconosciuta.

387. DIEHL (CHARLES), *Etudes byzantines*. — Paris, Picard, 1905, 8°, pag. VIII, 136.

Gli studi che compongono questo volume sono stati già pubblicati in diverse riviste, ed ora, raccolti, ritoccati e com-

pletati formano un notevole contributo alla diffusione della cultura per la civiltà bizantina. Per la storia dell'arte segnaliamo i quattro capitoli: *Les origines asiatiques de l'art byzantin* (a proposito delle opere dello Strziguowski). — *Les mosaïques de l'église de la Koimesis à Nicée*. — *Les mosaïques du monastère de Saint-Luc (nella Focide)*. — *Les mosaïques de Kahrié-Djami*.

388. VON FABRICZY (C.), *Domenico Gaggini in Neapel*. (*Rep. f. Kunstw.*, vol. XXVIII, pag. 193-195; Berlin 1905).

Riconosce l'opera del Gaggini nel portale della Sala del Trionfo in Castelnuovo a Napoli, paragonandolo col prospetto della cappella di San Giovanni nel duomo di Genova, che risulta essere stato lavorato dallo stesso artista.

389. GIGLIOLI (O. H.), *L'arte di Andrea del Castagno*. (Estratto dall'*Emporium*, vol. XXI, n. 122, pag. 32, fig.; febbraio 1905).

Esaminando tutte le singole opere del pittore, ne rileva le caratteristiche della sua arte, basata sulla schietta osservazione del vero, e temperata dal sentimento classico. Comunica anche alcuni piccoli documenti nuovi, ed alcune nuove riproduzioni.

390. GRILLI (GOFFREDO), *Le pitture a graffito e chiaroscuro di Polidoro e Maturino sulle facciate delle case a Roma*. (*Rassegna d'arte*, anno V, pag. 97-102, fig.; Milano 1905).

Nel secolo XVI anche Roma era ricca di case decorate, di affreschi e graffiti a chiaroscuro, nei quali ebbe speciale valentia Polidoro da Caravaggio col suo costante collaboratore Maturino, fiorentino. Oggi non ne restano che miseri avanzi e varie riproduzioni in vecchie stampe. Col sussidio di una di queste e di alcuni disegni della Galleria degli Uffizi, nonchè di un altro disegno di Polidoro esistente nella Biblioteca Ambrosiana, il G. fa conoscere la decorazione di uno di quei palazzi (Milesi ora Lancellotti in via della Maschera d'Oro) ch'era decorato con le storie dei Niobidi.

391. HERMANIN (F.), *Gli affreschi di G. Baronzio da Rimini e dei suoi seguaci in Tolentino*. (*Bull. della Soc. fitot. rom.*, n. VII, pag. 65-70; 1905).

Breve comunicazione sulle pitture del cappellone gotico che sorge accanto alla chiesa di San Niccolò in Tolentino. L'attribuzione al Baronzio è basata sul confronto con una tavola della pinacoteca di Urbino firmata da quel pittore (1340) e con altri affreschi nella chiesa di Santa Maria in Porto Fuori a Ravenna che si danno per opera sua. L'età di questi di Tolentino sarebbe da determinarsi tra il 1350 e il '60.

392. HOBART CUST (R. H.), *Alcuni disegni del Sodoma*. (*Rass. d'arte*, a. V, p. 106-108; Milano 1905).

Ricorda alcuni disegni della collezione Spannocchi e della Biblioteca dell'Accademia di B. A. di Siena, che già figurano nella Mostra d'arte in quella città.

393. JUSTI (LUDWIG), *Der neue Rembrandt im Städelischen Kunstinstitut*. (Sonderabdr. a. d. *Zeitschr. f. bild. k.*, N. F. XVI, H. 10; Berlin 1905).

Il quadro, firmato e datato 1636, rappresenta Sansone e

Dalila, con quattro Filistei che acciecano l'eroe; il suo trasferimento nell'Istituto Stadel dà modo di osservarlo e di apprezzarlo in convenienti condizioni di luce, il che non era stato fatto in passato, come si osserva da una riproduzione incisa nel 1760, quando apparteneva alla Galleria Schönborn di Vienna. L'A. ne offre due buone riproduzioni e ne illustra i grandissimi pregi.

394. LAVAGNO (COSTANZO), *Un mosaico inedito in Grazzano Monferrato*. (Dagli *Atti della Società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino*, volume VII, pag. 8; Torino, Paravia, 1905).

Descrive un mosaico, a tasselli bianchi e neri, sito nella chiesa parrocchiale di Grazzano, presso alla tomba che credesi d'Aleramo. Rappresenta un ippodrago, affrontato a una chimera; ed è creduto dall'A. opera del XII secolo.

395. MALAGUZZI-VALERI (F.), *Un disegno del Bernini per il « Deliquio di Santa Teresa »*. (*Rass. d'arte*, vol. V, pag. 120, fig.; Milano 1905).

Il disegno, trovato dall'A. nella collezione del sig. Francesco Dubini, ha qualche diversità dal gruppo che fu poi eseguito, e quindi mostra un primo concetto, forse meno artistico, che il Bernini cambiò.

396. MAZZINI (UBALDO), *Alcune opere di Benedetto Buglioni in Lunigiana*. (*Giorn. stor. e lett. d. Liguria*, anno VI, pag. 322-336, 2 tav.; Spezia 1905).

Dopo ricordate alcune opere che, secondo conclusioni recenti di studiosi, vanno attribuite al Buglioni, il M. ci fa conoscere gli avanzi di un altare in terra cotta invetriata, che fu fatto dal Buglioni per la chiesa di San Francesco di Massa e che di recente si è cercato di ricomporre armonicamente nella chiesa medesima. Dell'esecuzione di quell'opera e di un'altra analoga (ora ignota), si ha documento nel relativo atto di quietanza del 1508 rilasciato dall'artista a favore del principe Alberigo di Massa. Allo stesso scultore può assegnarsi un'altra bella ancona che si conserva nella chiesa dell'Antona, in quel medesimo territorio, già nominata dal Càmpori, e da qualche scrittore attribuita a Giovanni della Robbia.

397. MOLMENTI (POMPEO), *Un ritratto della regina Caterina Cornaro*. (*Emporium*, vol. XXII, pag. 117-121, fig.; Bergamo 1905).

Il ritratto, finora non noto al pubblico, e pur l'unico che possa presumersi autentico, è in proprietà del conte Avo-gadro degli Azzoni di Treviso; fu dipinto circa il 1500, ma ha importanza piuttosto storica che artistica, essendo debole di disegno e di coloritura.

398. OBERZINER (LUDOVICO), *San Vigilio nell'arte*, (dal volume per il XV centenario della morte di San Vigilio vescovo e martire). — Trento, tip. del Comitato dioces., 1905, pag. 14.

Pregevole contributo all'iconografia artistica di San Vigilio: del quale l'A. rintraccia e illustra immagini mal note in quadri, affreschi, miniature, sculture in legno o in marmo, oreficerie, incisioni. La più antica rappresentazione del santo è creduta dall'A. quella a fresco nella cattedrale di Trento

(princ. sec. XV): ma sembra precedente nel tempo il ritrattino miniato da un bolognese nel codice n. 1573 della biblioteca comunale della stessa città.

399. MUÑOZ (ANTONIO), *Un avorio bizantino già nel Museo di Vich (Catalogna)*. (*Byz. Zeitschr.*, volume XIV, pag. 575-577, tav.; Leipzig 1905).

Rappresenta la « Deesis » ed appartiene probabilmente al principio del secolo XII; circa la sua provenienza dall'Oriente in Catalogna nulla si sa; oggi è scomparso dal Museo che lo conservava.

400. PENZIG (OTTONE), *Contribuzione alla storia della botanica. (Illustrazione degli erbarii di Gherardo Cibo - Sopra un codice miniato della materia medica di Dioscoride, conservato a Roma)*. — Genova, Ciminago, 1904, 8°, pag. 282, VIII tav.

La seconda parte di questo volume illustra, particolarmente dal punto di vista botanico, il Codice Chigiano della materia medica di Dioscoride, importante per la storia della scienza ed anche per quella dell'arte. Riproduce alcune delle miniature figurate (che sono di carattere bizantino, ma del tardo medio evo) e alcune di quelle che rappresentano le erbe.

401. PETIT-DELCHET (MAX), *Les visions de Saint-Jean dans trois Apocalypses manuscrites à figures du XVI<sup>e</sup> siècle. (Le moyen âge, t. IX, pag. 65-79, 2 tav.; Paris 1905)*.

Il secondo dei mss. che il P. illustra (per il primo vedi n. 125) è l'Apocalissi dell'Escorial, di cui già ne *L'Arte* (a. 1901) furono resi noti i miniatori: Jean Bapteur, Peronet Lamy e Jean Colombe; l'A. cerca anche di stabilire la parte di ciascuno d'essi sulla illustrazione del codice, trovando che la maniera del primo è franco-italiana, quella del secondo franco-fiamminga e quella del Colombe schiettamente francese. Un terzo codice dell'Apocalissi è il n. 3 del « fonds néerlandais » della Biblioteca nazionale di Parigi, d'un'esecuzione meno fine degli altri, ma interessante pel colorito assai intenso; l'artista appartiene ai Paesi Bassi ed ha stile prettamente libero da influenze meridionali.

402. PETKOWIC (WLADIMIR), *Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München: Inaugural-dissertation*. — Halle, a. S., Kaemmer, 1905, 8°, pag. 83, 1 tav.

Questa tavoletta eburnea è stata oggetto di assai svariati apprezzamenti da parte degli studiosi, sia nella determinazione del soggetto, sia in quella della provenienza artistica e dell'età. Il P. ritiene che raffiguri in una sola scena i due episodi della Resurrezione e dell'Ascensione, il primo dei quali è rappresentato soltanto con l'angelo e le tre Marie presso alla tomba; indi con un esame pazientemente analitico giunge a concludere che quell'avorio è un prodotto occidentale (forse della Gallia) del IV secolo.

403. PICAVET (C. G.), *Note sur un tableau de Fra Angelico: « La Roue symbolique »*. (*Mélanges d'archéol. et d'hist.*, a. XXV, pag. 329-338, tav.; Rome 1905).

L'A. osserva che l'Angelico, pur traendo la ispirazione



dalla teologia e dalla tradizione mistica, applica ne' suoi quadri un simbolismo tutto suo personale, una iconografia da lui rinnovata. Ciò rileva l'A. mediante l'esame della « Ruota simbolica » della Galleria degli Uffizi.

404. REYMOND (MARCEL), *La facciata di Giuliano da San Gallo per la basilica di San Lorenzo. (Il Marzocco*, a. X, n. 35, 1 fig.; Firenze 27 agosto 1905).

Malgrado le lodevoli manifestazioni prodotte dall'ultimo concorso per la facciata del San Lorenzo a Firenze, il problema, secondo il R., si è dovuto considerare ancora insoluto; e qui egli reca una nuova proposta, indicando e discutendo il progetto lasciato da Giuliano da San Gallo, come il più accettabile e il meno difficile ad eseguirsi. Il R. mostra anzitutto come Giuliano sia l'architetto che più si è avvicinato allo stile del Brunelleschi, che meglio lo ha compreso e che gli ha poi dato un logico svolgimento; indi esamina il concetto stilistico della facciata disegnata dal Sangallo, rilevandone il grandissimo pregio architettonico; da ultimo passa all'analisi dei particolari per mostrare come il progetto riveli l'erede diretto del Brunelleschi, e accanto allo spirito fiorentino che anima il concetto architettonico di quel disegno si notino alcune particolarità che gli aggiungono altri speciali motivi d'importanza. La proposta del Reymond ha già avuto un'eco di discussioni e di contestazioni nei giornali.

405. ROCHEBLAVE (S.), *La femme dans l'oeuvre de Jean-Baptiste Pigalle. (Rev. de l'art anc. et mod.*, t. XVII, pag. 413-428; t. XVIII, pag. 43-53, fig.; Paris 1905).

Si illustrano particolarmente le opere prodotte dallo scultore francese tra il 1750 e il 1758 per ordine ed ispirazione della Pompadour.

406. SCHUBRING (PAUL), *Die Madonna Strozzi von Filippino Lippi. (Zeitschr. f. christ. K., XVIII Jg., col. 97-100, tav.; Düsseldorf 1905).*

Il quadretto, della collezione Martius di Kiel, figurò nella esposizione di Düsseldorf; secondo l'A., ha una particolare importanza storica, perchè indica quella specie di deviazione delle tendenze artistiche locali a Firenze, che ebbe luogo al comparire dell'altare Portinari di Hugo van der Goes (1475). L'A. ritiene che Filippino lo eseguisse verso il 1485, forse per le nozze di Filippo Strozzi con Selvaggia de' Gianfigliuzzi.

407. THURSTON (HERBERT), *Two lost masterpieces of the goldsmith's art. (The Burl. Mag., vol. VIII, pag. 37-43, fig.; London 1905).*

Il primo è il famoso bottone, o fibbia, di piviale, fatto dal Cellini per Clemente VII, e di cui l'artista ha lasciate notizie nella « Vita » e nel trattato dell'oreficeria; fu guastato e disperso, insieme a molte altre cose preziose del tesoro papale, quando Pio VI pel trattato di Tolentino dovette pagare forti somme alla Francia. L'altro è la tiara di Giulio II, eseguita dal Caradosso, rovinata anch'essa circa nello stesso tempo. L'A. ha trovato la riproduzione di questi due oggetti in un volume di disegni colorati, al British Museum, eseguiti da F. Bertoli e J. Grisoni per incarico dell'inglese John Talman verso il 1729.

408. VITZTHUM (GEORG), *Von der Quellen des Stils im « Triumph des Todes ».* (*Rep. f. Kunstw.*, volume XXVIII, pag. 199-226; Berlin 1905).

Il V. mostra come l'incerto autore o gli autori del Trionfo della morte, e in complesso, delle pareti orientali e meridionali del Camposanto pisano, ha derivato le sue principali qualità stilistiche dalla pittura francese; rileva le concordanze coi dipinti del palazzo dei papi in Avignone e specialmente con diverse miniature di codici francesi, che appunto avrebbero servito di tramite all'autore, forse locale, per conoscere l'arte francese.

409. WAILLE (VITTORIO), *Note sur une inscription et des peintures murales de la basilique Saint-Clément à Rome. (Atti del Congr. inter. di sc. stor., vol. VII, pag. 171-176; Roma 1905).*

Illustra l'iscrizione e la pittura della leggenda di S. Alessio (secolo XI) secondo un poema medioevale conservato in un codice di Hildesheim che tratta la leggenda stessa.

### Biografia artistica.

410. AIRAGHI (CARLO), *Giovanni Gonnelli detto il Cieco da Gambassi (Emporium, vol. XXII, pag. 122-126, fig.; Bergamo 1905).*

Alcune poche notizie su la vita e le opere di quello scultore, che fu scolaro di Pietro Tacca.

411. ASIOLI (FERDINANDO), *Adeodato Malatesta: notizie biografiche e artistiche, ordinate ed annotate a cura di Giovanni Canevazzi.* — Modena, Toschi, 1905, 8°, pag. XVI, 504, con ritr.

Del fecondissimo e, a' suoi tempi, celebrato pittore modenese (1806-1891), che va ricordato anche come direttore della Galleria Estense, abbiamo in questo buon volume dell'Asioli una biografia completa e indubbiamente autorevole, a cui il Canevazzi ha poi recato un apprezzabile contributo con annotazioni, con un manipolo di lettere dirette al Malatesta e col catalogo delle opere di lui. Per la larghezza dello svolgimento e la copia delle notizie, il libro acquista valore anche come illustrazione dei tempi, in cui fiorì l'arte del pittore modenese.

412. ASTOLFI (CARLO), *Di Durante Nobili e di suo padre pittore lucchese. (Rass. bibl. dell'a. it., a. VIII, pag. 7-10; Ascoli Piceno 1905).*

Del pittore marchigiano Durante l'A. già diede notizie su *L'Arte* (1901 e 1902), e qui le richiama e le completa; parla poi di due quadri del padre di lui, firmati e datati, del 1490 e del 1511. Il padre, a quanto indica nella firma, era lucchese.

413. BACCI (PELEO), *Agnolo di Polo allievo del Verrocchio. (Estr. d. « Rivista d'arte », a. III, n. 9, Firenze 1905; pag. 13).*

Su Agnolo di Polo, nominato già dal Vasari fra i discepoli del Verrocchio, il B. pubblica ed illustra alcuni documenti dell'Archivio comunale di Pistoia (1495-1500), riferentisi ad una Maddalena che lo scultore modellò per lo Spedale

della Morte, e di cui non s'ha più notizia, e ad un busto del Salvatore, tuttora conservato nel Liceo Forteguerri di quella città.

414. BIADego (GIUSEPPE), *Un ignoto pittore veronese (Giovanni de Neri)*. (Estr. dagli *Atti dell'Acc. veneto-trent. istr.*; 1904, pag. 3).

Quel pittore, che sarebbe vissuto circa tra il 1532 e il 1605, si trova menzionato incidentalmente in qualche autore di astrologia (poichè fu anche astrologo), e diverse date biografiche ne ha ritrovate il B., ma della sua vita artistica si nora nulla si sa.

415. CALZINI (E.), *Maestro Giovanni del Sega di Forlì, pittore (1470?-1527)*. (*Rass. bibl. dell'arte ital.*, anno VIII, pag. 11-16; Ascoli P. 1905).

Documenti che si riferiscono alla vita e all'operosità del pittore in Carpi, dove lavorò, fra altro, nel castello dei Pio; a lui si attribuisce anche la decorazione del *Salone dei Mori* in quel castello.

416. VON FABRICZY (C.), *Onofrio Giordano della Cava*. (*Rep. f. Kunstw.*, vol. XXVIII, pag. 188-190; Berlin, 1905).

Presenta tre documenti dell'Archivio di Ragusa (1450-1455) riguardanti l'illustre architetto napoletano ne' suoi rapporti con quella città.

417. HUTTON (EDWARD), *The father of Perugian painting*. (*The Burl. Mag.*, vol. VII, pag. 133-138, fig.; London 1905).

L'A. chiama padre della pittura perugina il Bonfigli, la cui opera è importante, piuttosto che per grandi qualità intrinseche, per quel senso di soave religiosità, che fu caratteristico della scuola umbra ed ebbe nel Perugino il maggior campione.

418. KERN (JOSEPH), *Eine perspektivische Kreis-konstruktion bei Sandro Botticelli*. (*Jahrb. d. k. preuss. Kunsts.* vol. XXVI, pag. 137-144; Berlin 1905).

L'A. ha preso in esame specialmente il tondo « Madonna con angeli » della Galleria di Berlino (del Botticelli o della sua bottega) per mostrare come il pittore facesse uso di norme esatte di prospettiva nella composizione dei quadri; e conferma, anche con altre testimonianze storiche, che il B. era seriamente versato nelle discipline matematiche.

419. SARASINO (E.), *Il maestro del Sodoma*. (*Gazz. del popolo d. domen.*, a. XXIII, pag. 268-269; Torino 1905).

L'articolo prende occasione dalla Madonna di Martino Spanzotti acquistata di recente dalla Pinacoteca di Torino, e descritto il quadro, dà un riassunto della vita e dell'opera del pittore, secondo gli autori che se ne sono occupati, dai più vecchi sino all'ultimo studio recente della signorina L. Ciaccio.

420. VOSS (HERMANN), *Rembrandt und Tizian*. (*Rep. f. Kunstw.*, vol. XXVIII, pag. 156-162; Berlin 1905).

Esamina parecchi casi in cui è evidente l'ispirazione di Rembrandt dalle opere di Tiziano.

# **La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.**

421. ANNONI (AMBROGIO), *Per la Milano artistica [Antica arte e nuova e la casa Missaglia. Amore e cultura d'arte milanese. La chiesa e il convento di Santa Maria Incoronata. Il refettorio del convento di Santa Maria della Pace]*. (*Rass. d'arte*, a. V, pag. 104-106, 122-126, fig.; Milano 1905).

L'A. dà, fra altro, un'interessante descrizione del refettorio di Santa Maria della Pace, pochissimo noto, ed ornato di eleganti decorazioni a fresco della fine del Quattrocento.

422. BONGI (VIERI), *Per la difesa dei monumenti lucchesi*. — Lucca, Baconi, 1905, 8°, pag. 11. [Estr. dalla *Rassegna lucchese*].

La minacciata deturpazione delle mura di Lucca diede luogo ad una fiera protesta di cittadini e di forestieri ed alla costituzione di una Società per la difesa dei monumenti lucchesi. Di ciò dà notizia l'A., segretario di questa Società.

423. *Burlington Fine Arts Club. Exhibition of English embroidery executed prior to the middle of the XVI Century*. — London, Burl. F. A. Cl., 1905, 4°, pag. 83.

È il catalogo descrittivo dell'esposizione, preceduto da una larga introduzione storica di A. F. Kendrick. Su l'esposizione vedasi il presente fascicolo, pag. 452.

424. *Chiostro (II) di Santa Maria delle Grazie in Varallo, conteso al piccone*. — Novara, Miglio, 1905, 4°, fig., pag. 33.

La minacciata demolizione di quel chiostro per proposta del Consiglio comunale, ha prodotto una agitazione fra gli amatori e cultori delle memorie storiche e artistiche per conservare il monumento. L'opuscolo qui notato ha lo scopo appunto di diffondere l'agitazione, dimostrando il pregio dell'edificio e l'errore ingiustificato che si commetterebbe col farlo sparire.

425. COLASANTI (ARDUINO), *L'arte d'Abruzzo e l'esposizione di Chieti*. (*N. Antologia*, v. CXVIII, pag. 511-519; Roma 1905).

Cenno sintetico sul significato e sui vantaggi delle esposizioni d'arte antica, sui caratteri dell'arte abruzzese e sui più notevoli esemplari raccolti in quella esposizione.

426. *Communications to the Trustees of Museum of Fine Arts, Boston, by the Museum Commission in Europe. January 1905*. — Cambridge, Univ. Press, 1905, 8°, pag. 126, tav. 87.

Per la costruzione d'un nuovo palazzo del Museo di Boston, fu delegata una Commissione a visitare i principali musei d'Europa; e la Commissione, che ha fatto il suo giro nell'inverno del 1904, comunica le sue osservazioni in questa relazione, che si riferisce tanto alle condizioni costruttive e architettoniche, quanto alla distribuzione della luce, alle proporzioni delle sale e al loro colore, all'ordinamento, riscaldamento e



ventilazione, ecc. La relazione, sebbene sommaria e non destinata alle pubblicità, merita di essere conosciuta per i dati che vi si trovano insieme raccolti, illustrati poi con vedute e piante.

427. COOK (HERBERT), *La collection de Sir Frédéric Cook, Visconte de Monserrate, à Richmond. (Les arts, n. 44 (août); Paris 1905).*

Il C. ci presenta in uno sguardo generale la nota collezione, che è considerata la più numerosa e la più completa fra le raccolte private inglesi d'arte antica. Possiede più di un centinaio di dipinti d'antichi maestri italiani, centocinquanta olandesi, cinquanta spagnuoli, venticinque inglesi e venticinque francesi. Dando cenno delle principali opere, il C. ne presenta anche parecchie bellissime riproduzioni.

428. DREYFUS (CARLE), *La collection Saint-Albin-Jubinal-George Duruy. (Les arts, n. 45; Paris, settembre 1905).*

La collezione, iniziata al tempo del primo impero, contiene parecchi quadri e disegni francesi del secolo XVIII (Chardin, Boucher, David, ecc.) e svariate raccolte di oggetti di curiosità e d'ornamento muliebre.

429. ERRERA (ISABELLA), *Collection de broderies anciennes: catalogue orné de 104 photogravures. — Bruxelles, J. E. Goossens, 1905, 8°, pag. IV, 64.*

Catalogo delle stoffe ricamate che si conservano nei Musei reali delle arti decorative e industriali a Bruxelles, e che provengono, oltretutto da acquisti dello Stato, dalle donazioni di Biefve e Cavens, e dalla collezione Montefiore, aggiuntivi poi trentatré numeri della collezione dell'autrice. La quale ha una rara competenza, notoria fra gli studiosi, in queste particolari materie, e ne dà un'altra prova nel presente catalogo, esemplare anche per l'ordine, la concisione e la chiarezza. I pezzi catalogati sono 91, di vari paesi e di varie epoche (dal sec. VI al XVIII), sono tutti riprodotti, col corredo di tutte le indicazioni essenziali, nonchè di raffronti e di richiami bibliografici.

430. GOODYEAR (W. H.) *Catalogo illustrativo delle fotografie di monumenti medioevali esposte dal Museo di Brooklyn. [Sala I della Esposizione fotografica nel Palazzo Le Roy in Roma]. — Roma, Off. poligr. it., 1905, 8°, pag. 31.*

L'A., noto per le sue osservazioni e teorie sulle cosiddette raffinatezze architettoniche degli edifici medioevali, ha fatto inviare alla esposizione fotografica tenutasi quest'anno in Roma la collezione di fotografie che servono come illustrazione delle sue teorie, e che sono conservate dal Museo di Brooklyn. Ne ha redatto questo speciale catalogo, in cui i titoli delle fotografie sono anche accompagnati da importanti note illustrative. In fine dell'opuscolo è una nota degli scritti dell'A. pubblicati sull'argomento.

431. GRONAU (GEORG), *Gustav Ludwig. (Rep. f. Kunstw., vol. XXVIII, pag. 289-293; Berlin 1905).*

Cenno necrologico del benemerito studioso, ultimamente morto a Venezia, e notizia delle sue pubblicazioni.

432. KOECHLIN (RAYMOND), *Le Musée des arts décoratifs et la collection Peyre. (Rev. de l'art, t. XVII, pag. 429-441, fig.; Paris, 1905).*

Quel museo recentemente istituito nel padiglione Marsan al Louvre ha essenzialmente lo scopo di guidare e illuminare l'educazione artistica dei lavoratori dell'arte decorativa; vi ha concorso in gran parte la collezione Peyre, pregevole specialmente per mobili e sculture varie in legno.

433. *Le Baron Alphonse, (L'Art, t. LXIV, pag. 257-308, con figg. e tav.; Paris, 1905).*

L'Art ha dedicato un bel fascicolo alla memoria del barone Alfonso de Rothschild, recentemente perduto, che fu un benemerito fautore delle arti e un intelligente raccoglitore di preziose opere d'arte.

434. MELANI (ALFREDO), *Manuale dell'ornatista. II edizione. — Milano, Hoepli, 1905, 16°, tav. XXVII.*

L'idea di raccogliere in un piccolo album una serie di motivi ornamentali da libri e manoscritti del Medioevo e del Rinascimento ha incontrato favore ed è effettivamente apprezzabile, tanto più quando le riproduzioni, relativamente al carattere della pubblicazione, sono molto buone.

435. MEZZANOTTE (GIUSEPPE), *L'antica arte abruzzese e la Mostra di Chieli. (Emporium, vol. XXII, pag. 268-286; Bergamo 1905).*

Cenno generale, con molte riproduzioni.

436. NICOLLE (MARCEL), *Les récentes acquisitions du Musée du Louvre. (Rev. de l'art. anc. et mod., t. XVII, pag. 405-412, fig. e tav.; Paris 1905).*

*Gesù ad Emaus* di Rembrandt, paesaggi di Wouwermann, Hobbema, Ruysdael, un *Sant'Isidoro* del quattrocentista spagnolo Luis Dalmau, un ritratto del re Ferdinando di Domenico Teotocopuli detto il Greco, e un altro ritratto d'autore spagnuolo del sec. XVII.

437. RACCOLTA VINCIANA *presso l'Archivio storico del Comune di Milano (Castello Sforzesco). Fasc. 1°. — Milano, Allegretti, 1905, 16°, pag. 70.*

La Raccolta Vinciana è una nuova istituzione, promossa dal senatore Luca Beltrami e destinata a coordinare ed agevolare gli studi vinciani, specialmente col riunire, nella sede dell'Archivio storico civico milanese, i materiali di studio riferentisi a Leonardo. La Raccolta pubblica un bollettino, di cui questo primo fascicolo contiene, oltre le notizie della sua costituzione e i nomi degli aderenti, l'elenco di scritti e riproduzioni pervenute in dono, la bibliografia vinciana del 1901, un articolo di E. Verga *Intorno alla donazione dei codici di Leonardo fatta da Leonardo Arconati alla Biblioteca Ambrosiana (1637)* e un altro di L. Beltrami su *Voci e termini del dialetto milanese nel Codice Atlantico*.

438. RICCI (CORRADO), *Gli ultimi ritratti d'artisti, entrati nella Galleria degli Uffizi. (Illustrazione ital., a. XXXII, pag. 64-65, fig.; Milano 1905).*

Cenno di una tavoletta a tempera coi ritratti di Gaddo, Taddeo, ed Angelo Gaddi; di tre autoritratti italiani del

secolo XVIII: Francesco Galli-Bibbiena, Girolamo da Castello, Giuseppe Maria Terreni; e dell'autoritratto del Romney.

439. SERRA (LUIGI), *L'Arco trionfale di Alfonso d'Aragona*. (*Giornale d'Italia*, 14 luglio 1905).

Cenni su l'importanza e la storia artistica di quel monumento e sui recenti restauri.

440. STRZYGOWSKI (JOS.), *Die byzantinische Sektion auf dem 1. Archäologen-Kongresse in Athen, 7-13 april 1905*. (*Byz. Zeitschr.*, v. XIV, pag. 749-751; Leipzig, 1905).

Breve resoconto dei lavori di quella sezione, a cui parteciparono i più attivi cultori della materia. Lo Str. parlò su l'iconografia degli imperatori bizantini; il Millet riferì sul *Corpus* delle iscrizioni greche cristiane; una comunicazione del Frothingham, a nome dello Schlumberger, riguardava una pubblicazione dei monumenti bizantini; un'altra dell'Uspenskij trattò di un quinto esemplare dell'Ottateuco illustrato da lui trovato nella Biblioteca imperiale di Costantinopoli; ancora lo Strz. svolse il tema « Se la Grecia nel medioevo abbia posseduto un'arte sua caratteristica »; il Lambakis trattò, fra l'altro, delle catacombe di Melos; il Marucchi di queste stesse e delle romane, il Karolides delle chiese di Irene e Sofia, il Zesiu dei pittori greci degli ultimi secoli.

441. STRZYGOWSKI (JOS.), *Die christliche Kunst in einigen Museen des Balcan*. — Wien, Konegen, 1905, pag. 6. [*Separatabdruck aus der « Oesterreichischen Rundschau »*. B. III].

A proposito del recente congresso archeologico di Atene, l'A. nota che anche la primitiva arte cristiana ha cominciato ad avere il suo posto accanto all'archeologia classica, e parla delle constatazioni ch'egli ha fatte circa lo studio e la conservazione dei monumenti cristiani nella penisola balcanica, specialmente deplora la trascuranza che per essi si ha ad Atene, sebbene quel Museo Nazionale abbia una sezione di arte cristiana; ha notato invece come a Costantinopoli, se-

bene gli edifici monumentali cristiani del paese siano negletti, il Museo Imperiale ottomano sia bene avviato, e il suo direttore potrebbe, con l'interessamento degli altri istituti di Europa provvedere anche alla conservazione dell'arte cristiana; si compiace infine dell'organizzazione del Museo di Sofia e di quello di Belgrado. Propone che a Sofia la basilica antica di Santa Sofia, oggi in via di rovina, sia restaurata, vi siano conservati i tesori dell'arte e della storia nazionale, potendo essa appunto considerarsi per i Bulgari il monumento nazionale per eccellenza.

442. VENTURI (ADOLFO), *Le esposizioni d'arte retrospettiva: a proposito dell'esposizione di Chieti*. (*Illustrazione abruzzese*, a. I, pag. 77-80, fig.; Popoli, 1905).

Apprezza l'utilità delle esposizioni retrospettive, che furono iniziate dall'Italia, ma sinora andarono soprattutto a profitto degli antiquari; soltanto dall'estero ci vennero gli insegnamenti, colle mostre di Anversa, Bruges, Parigi, del Burlington Club a Londra, ecc. Esse ci hanno insegnato che non si deve cercare la vanitosa congerie di cose, ma la raccolta composta con criteri di storia dell'arte, per fruire dei confronti che divengono possibili tra le cose adunate e che illuminano subitamente le loro affinità e i loro rapporti. A Chieti, sebbene le diffidenze del Governo e dei possessori privati non abbiano permesso la ricostruzione topografico-artistica dell'Abruzzo, il tentativo è ben riuscito, grazie al valore degli organizzatori. Il V. fa poi alcuni rilievi sui pregi e le deficienze delle singole categorie di opere esposte, ed augura che con tali mostre torni a vivificarsi la tradizione delle arti locali, continuata ed adattata ai tempi nuovi.

443. WOERMANN (KARL), *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zur Dresden*. Sechste Auflage. — Dresden, Hofmann, 1905, 16°, pag. xxviii-927, con tav.

Gli aumenti della Galleria e i nuovi risultati degli studi hanno reso opportuna questa nuova edizione, sebbene la quinta non fosse che del 1901. La redazione è fatta con la solita cura e l'edizione è conveniente.

---

*Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.*

---

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

---

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45









GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00132 0916



